
U d'/of OTTAWA
39003004649850

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

EN ITALIE.

TOME V.

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,
IMPRIMEUR DU ROI ET DE L'INSTITUT, RUE JACOB, N° 24.

HISTOIRE
DE
LA PEINTURE
EN ITALIE,

DEPUIS LA RENAISSANCE DES BEAUX-ARTS, JUSQUES VERS LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE.

PAR L'ABBÉ LANZI;

TRADUITE DE L'ITALIEN SUR LA 3[e] ÉDITION,

PAR M[me]. ARMANDE DIEUDÉ.

TOME V.



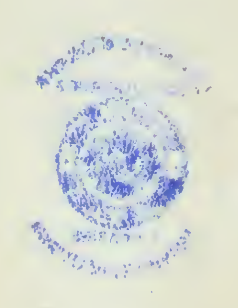


A PARIS,

CHEZ { H. SEGUIN, RUE DE SEINE, N° 12.
DUFART, QUAI VOLTAIRE, N° 19.

1824.





HISTOIRE

DE LA PEINTURE

DANS LA HAUTE ITALIE.

LIVRE IV.

ÉCOLE DE FERRARE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Les Anciens.

FERRARE, autrefois capitale d'une principauté de peu d'étendue sous les ducs d'Este, réduite, depuis l'année 1597, en province de Rome, et devenue le siége de l'une de ses légations; Ferrare, dis-je, présente une suite non interrompue de peintres du premier ordre, et dont le nombre est bien supérieur à sa fortune et à sa population. Cette circonstance paraîtra moins extraordinaire aux lecteurs lorsqu'ils voudront se rappeler la série de ses grands poètes, laquelle, ayant commencé même avant Bojardo et l'Arioste, s'est continuée jusqu'à nos jours; indice le plus certain, que cette population abonda toujours en esprits vifs, élé-

gants, féconds, et la plupart formés pour les arts libéraux. A cette heureuse disposition des esprits, s'est joint le bon goût de la ville, laquelle, en ordonnant des travaux, ou en y applaudissant, s'est dirigée suivant les lumières des savants qu'elle eut toujours dans tous les genres. C'est ainsi que les peintres ont généralement observé les bienséances, se sont conformés à l'histoire, et ont composé de manière que l'œil d'un homme instruit reconnaît souvent dans les peintures des Ferrarois, surtout dans celles des palais des ducs, l'image de l'antiquité telle qu'il l'avait étudiée et apprise dans les livres. Une des choses qui ont le plus favorisé les progrès de la peinture à Ferrare, est sa situation locale même. Voisine de Venise, de Parme et de Bologne; placée à une petite distance de Florence, et peu éloignée de Rome, elle a constamment offert à chacun de ceux qui se destinaient à la peinture, la facilité de choisir, entre les écoles de l'Italie, la plus conforme à son génie particulier, et de profiter des modèles les mieux assortis à ses dispositions. C'est de là que tant de manières, belles chacune dans son genre, prirent naissance dans l'école de Ferrare; les unes, tendant à l'imitation d'un seul classique, et les autres, composées de styles divers : ce qui a donné lieu à Giampietro Zanotti de mettre en doute si, après les cinq premières écoles de l'Italie, la ferraraise ne surpassait pas toutes les autres. Mon intention n'est pas de décider une question semblable, et personne ne pourrait le faire sans offenser l'un ou l'autre parti. Je m'efforcerai seulement de retracer une histoire abrégée de l'école ferraraise, ainsi que je l'ai fait à l'égard des autres écoles; et j'y introduirai quelques peintres de la Romagne,

ainsi que je l'ai annoncé dans le livre précédent, ou plutôt dans l'introduction qui le précède.

Les notices les plus intéressantes que j'y insérerai, sont tirées d'un précieux manuscrit, qui m'a été communiqué par l'abbé Morelli; manuscrit qui fait l'ornement de la bibliothèque de Saint-Marc, et même de l'Italie. Il contient les vies des Ferrarais, professeurs des beaux-arts, écrites par le docteur Girolamo Baruffaldi, d'abord chanoine de Ferrare, puis archiprêtre de Cento. Pierfrancesco Zanotti mit une savante préface en tête de cette biographie, et le chanoine Crespi y ajouta des corrections et des annotations très-nombreuses. Un pareil ouvrage, rédigé par un écrivain aussi élégant, applaudi, continué, expliqué par deux hommes éclairés, et exerçant eux-mêmes la peinture, fut long-temps désiré par toute l'Italie, et j'ignore par quelle raison il ne vit point le jour. Bottari en a donné une idée, en insérant à la suite de la vie d'Alessandro Lombardi, celle de Galasso et de quelques autres peintres ferrarais. Il publia, en outre, parmi les *Lettere pittoriche* (*), une lettre du chanoine Antenor Scalabrini, qui parle du manuscrit de Baruffaldi, auquel cet illustre ecclésiastique fit plusieurs corrections qu'il communiqua à Crespi, et dont celui-ci profita dans ses annotations. Enfin, Baruffaldi, ayant commencé à écrire les vies des peintres de Cento et de ceux de la Basse Romagne, et n'ayant pu achever ce travail, qu'il laissa même à peine ébauché, Crespi entreprit de le suppléer. Nous avons aussi nommé ce savant biographe dans l'histoire de l'école du Guercino, en parlant de

(*) T. IV.

quelques peintres qui vécurent à Ravenne, et dans d'autres villes de la Romagne.

Cittadella, auteur du *Catalogue des peintres et des sculpteurs de Ferrare*, publié en quatre petits volumes, dans l'année 1782, dit avoir tiré de Baruffaldi les lumières les plus profitables (*). Cependant, il se plaint, dès la préface, de ce qu'un ouvrage plus exact ayant été égaré ou tout-à-fait perdu (et ce doit être celui auquel Crespi a ajouté des notes), *il n'a peut-être pas eu des documents aussi certains qu'on pourrait le désirer*; expression pleine de candeur, et qui dispose à donner du crédit à l'écrivain qui l'emploie. Mais les soins attentifs et l'amitié du savant abbé Morelli m'ayant mis à portée de trouver ces documents, je les mettrai à profit pour l'instruction de mes lecteurs : j'en ferai la base de cette partie de mon histoire, et j'y ajouterai des notices tirées d'autres sources. Je consulterai souvent, dans le nombre, le guide de la ville, publié en 1787 par le docteur Frizzi, et compté avec raison parmi les meilleurs ouvrages de ce genre qui aient paru en Italie. Nous croyons pouvoir terminer ici cette espèce d'introduction à l'histoire des peintures de Ferrare.

L'école ferraraise naquit, pour ainsi dire, jumelle de celle de Venise, si l'on doit croire à un monument cité par le docteur Ferrante Borsetti dans l'ouvrage intitulé : *Historia almi ferrarriensis gymnasii*, qui parut au jour en 1735. Ce monument consistait en un certain nombre de miniatures sur parchemin, lesquelles avaient été extraites d'une ancienne copie ma-

(*) T. III, page 140.

nuscrite de Virgile, faite en 1193 : elle faisait partie de la bibliothèque des Carmes de Ferrare, d'où elle passa, dit Baruffaldi, entre les mains des comtes Alvarotti de Padoue, dont les livres accrurent, par la suite, la bibliothèque du séminaire padouan. On lisait, à la fin du manuscrit, le nom de Giovanni Alighieri, auteur des miniatures de ce volume, et à la dernière page, avait été ajoutée depuis, en ancienne langue vulgaire, une note dans laquelle il est rapporté qu'Azon d'Este, premier seigneur de Ferrare, commanda, en 1242, à un Gelasio di Niccolò l'exécution d'une peinture ayant pour sujet la Chute de Phaëton; et que Philippe, évêque de Ferrare, voulut aussi avoir de la main du même peintre une Image de la Vierge, puis une Bannière de St-Georges, avec laquelle il alla à la rencontre de Tiepolo, lorsqu'il fut envoyé comme ambassadeur à Ferrare par la république de Venise. On lit, dans la même note, que Gelasio était natif de la terre de St-Georges, et qu'il avait été le disciple, à Venise, de Théophane de Constantinople. C'est pourquoi Zanotti a placé ce peintre grec à la tête des maîtres de son école. Sur la foi de tant d'hommes de lettres, auxquels ce monument a paru authentique, je n'ai pas voulu le révoquer en doute, quoiqu'il y ait quelques indices qui, au premier coup d'œil, le rendent suspect. Je l'ai même cherché dans le séminaire de Padoue, mais il n'y existe point.

En avançant vers le quatorzième siècle, j'aperçois que, tandis que Giotto revenait de Rome en Toscane, « il fut obligé de s'arrêter à Ferrare, et de peindre, « pour le service des princes de la maison d'Este, dans « le palais, et à Saint-Augustin, quelques ouvrages

XIVe siècle.

« que l'on y voit encore aujourd'hui; » c'est-à-dire, au temps de Vasari, dont je rapporte les paroles. Je ne crois point que de nos jours il en existe de traces, mais il nous reste du moins de bonnes raisons pour croire que l'école de Ferrare, soutenue par de pareils exemples, se ranima aussi bien que les autres écoles de l'Italie. Il nous manque, à l'égard des artistes les plus rapprochés de Giotto, des notices qui puissent nous faire juger jusqu'à quel point ils s'attachèrent à ses principes. Parmi les successeurs de ceux-ci durent se trouver un

Rambaldo et Laudadio.

Rambaldo et un *Laudadio*, qui, vers l'an 1380, figura, dans les annales de Marano, comme ayant peint pour l'église des Servites. Cet édifice a été démoli, et personne ne nous a jamais rendu compte du style de ces peintres. Il reste de la même année 1380, des peintures à fresque, dans le monastère de Saint-Antoine : elles sont d'une main inconnue et ont été visiblement retouchées. Je ne trouve aucune indication à l'égard du style de leurs auteurs : j'ai parlé dans l'histoire de l'école de Bologne, d'un Cristoforo, qui, vers le même temps, peignit à l'église de Mezzaratta; mais la question s'il était de Ferrare ou de Modène étant demeurée incertaine, on ne peut rien conclure de certain sur sa manière. Telles sont les lumières que l'histoire des lettres nous donne jusques aux com-

XVe siècle.

mencements du quinzième siècle; mais l'histoire des monuments qui ont survécu à ces époques reculées,

Galasso Galassi.

ne commence qu'à *Galasso Galassi*, qui était de Ferrare sans aucun doute, et qui florissait après 1400, lorsque le style de Giotto commençait, à Florence, à pâlir devant celui des peintres plus modernes.

L'on ignore quel fut le maître de ce Galassi, et je

ne me laisserai pas facilement entraîner à croire, comme d'autres l'ont fait, qu'il avait été enseigné à Bologne. Je vois une forte preuve du contraire, dans une observation que chacun peut vérifier, sur les peintures de Galasso, que nous avons rappelées dans l'école de Bologne, à l'église de Mezzaratta. Ce sont des sujets de la passion, signés du nom de l'auteur, et, si je ne me trompe, absolument différents, quant au style, de toutes les autres qui sont placées dans le même lieu. On y observe des caractères de têtes, très-étudiés pour ce temps, des barbes et des cheveux plus effilés que chez aucun autre des peintres anciens dont j'ai examiné les ouvrages : les mains y sont remarquablement petites, et les doigts très-écartés l'un de l'autre. Enfin, il y a dans le tout ensemble, je ne sais quoi de singulier et de neuf, dont je ne saurais apercevoir l'origine, ni chez les Bolonais, ni chez les Vénitiens, ni chez les Florentins : je soupçonne donc, que ce Galassi avait appris le dessin fort jeune, et qu'il avait apporté de sa patrie le style qui le distinguait ; d'autant plus que cet ouvrage ayant été fait en 1404, comme l'observe Baruffaldi, ce doit être l'un des premiers qu'il ait fait à Bologne. Il y demeura ensuite pendant une longue suite d'années, non pas que je regarde comme exacte la date de 1462, que l'on dit être placée au-dessous de l'un de ses sujets d'histoire, et si elle y est en effet, je la crois ajoutée depuis, mais il existe d'autres preuves de sa résidence dans cette ville. Il y fit le portrait de Niccolò Aretino, sculpteur, mort en 1417, comme le rapporte Vasari, et selon d'autres, il y fit aussi quelques tableaux d'autels, dont l'un est encore à Santa Maria delle Rondini (des hirondelles). Il représente

la Vierge-Marie, assise au milieu de plusieurs Saints : il est, dit Crespi, d'un coloris moelleux, et offre des architectures, des traits, des draperies assez bien entendus : on voit aussi dans le musée Malvezzi, une Annonciation du même auteur; peinture dont le dessin est ancien, mais d'un coloris suave, et d'un beau fini. Son meilleur ouvrage fut un sujet d'histoire à fresque, figurant les Obsèques de la Vierge, et peint par ordre du cardinal Bessarione, légat de Bologne, à Sainte-Marie du Mont, en 1450. Cette peinture était fort admirée de Crespi, au temps duquel elle fut détruite. Je conclus, de tous ces faits, et de tous les éloges qui ont été prodigués à Galasso, par Leandro Alberti, qu'il s'était beaucoup avancé dans son art pendant son séjour dans cette ville. Il mourut dans sa patrie; et au milieu d'une foule d'opinions contradictoires je n'oserais fixer l'année précise de sa mort. Vasari en a parlé d'une manière étendue dans sa première édition, mais dans la seconde il s'en débarrassa en peu de lignes; aussi les Ferrarais ont renouvelé, à leur tour, les plaintes de toutes les autres écoles contre Vasari.

Antoine de Ferrare.

Au temps de Galasso vivait *Antoine* de *Ferrare*, peintre, attaché aux principes de l'école de Florence. Vasari en fait succintement l'éloge, en parlant des élèves d'Angiol Gaddi, en disant « *qu'il laissa de beaux ouvrages à Saint-François d'Urbin, et à Città di Castello*; « puis lorsqu'il fait mention de Timothée della Vite, né à Urbin, de Calliope, fille de Mastro Antonio Alberti de Ferrare, il ajoute : que celui-ci « *était un fort bon peintre pour son temps*, ainsi *qu'on peut en juger par les ouvrages qu'il fit à Urbin et ailleurs.* » Il ne reste rien aujourd'hui qui puisse lui

être attribué avec certitude, à moins qu'il ne soit l'auteur d'un tableau de la sacristie de San Bartolommeo, peint sur fond d'or et représentant les Actions du Saint Apôtre, avec d'autres traits relatifs à Saint-Jean Baptiste, en petites figures. C'est certainement un ouvrage de ce temps qui a beaucoup d'analogie avec ceux d'Angiolo, et dont la couleur a même plus de vivacité et de douceur à la fois. On ne trouve rien de sa main à Ferrare, aujourd'hui, parce qu'on a détruit les salles qu'il avait peintes pour Albert d'Este, marquis de Ferrare, dans son palais, lequel a été transformé depuis en un atelier public. Ce travail fut exécuté en 1438, lorsque l'on eut convoqué, à Ferrare, un concile général pour la réunion des Grecs, en présence du pape Eugène IV et de l'empereur Jean Paléologue. Le marquis d'Este voulut que cette assemblée imposante fût reproduite sur les parois du palais, et que l'on y retraçât la ressemblance exacte des grands personnages qui en avaient fait partie. Antonio peignit dans une autre salle la Gloire des Bienheureux, et l'on nomma ce lieu le *Palais du paradis*; nom qu'il porte encore aujourd'hui. L'on peut conclure, avec certitude, de quelques fragments qui sont restés de ce travail, que ce peintre donna plus de beauté aux têtes, plus de moelleux au coloris, plus de variété d'attitudes aux figures que n'avait fait Galasso. Orlandi le nomme Antoine de Ferrare, et dit qu'il fleurit vers 1500, ce qui donnerait à sa vie une durée dont je n'ose garantir la réalité.

C'est vers la moitié du quinzième siècle que l'on peut, je crois, placer la vie de *Bartolommeo Vaccarini*, dont Baruffaldi assure qu'il a vu des peintures

Bartolommeo Vaccarini.

Olivier de San Giovanni.

signées du nom de leur auteur, et celle d'Olivier de San Giovanni, peintre de fresques, dont les madones n'étaient point rares alors dans la ville. On peut placer à côté des deux précédents, *Hector Bonacossa*, auteur de cette Sainte Image de la Vierge, appelée la *Notre-Dame de la cathédrale*, qui a été couronnée solennellement il y a quelques années. On lit au bas de cette peinture le nom d'Hector et la date de 1448; mais ces peintres ne passèrent point les limites de la médiocrité : quelques autres acquirent de la célébrité en rajeunissant leur style, sur l'exemple, ce me semble, de deux étrangers. L'un fut Pier della Francesca, appelé à Ferrare (comme on le conjecture dans une note ajoutée à l'ouvrage de Baruffaldi), pour peindre dans le palais de Schivanoja, résidence de Niccolò d'Este. Pier, surpris par une maladie, ne put achever ce travail, mais il avait eu le temps de peindre quelques salles dignes de servir de modèle aux jeunes peintres : l'autre fut le Squarcione, qui, pendant la vie du même Niccolò d'Este, et celle de Borso, son fils, tenait une école à Padoue. Sa manière, qui eut des imitateurs sans nombre, dans toute l'étendue de l'Italie, ne put être sans influence sur les peintres de Ferrare, qui n'est éloignée de Padoue que d'environ deux jours de marche.

Cosimo Tura.

Ce fut par ces exemples que s'éleva *Cosimo Tura*, que Vasari et les autres historiens appellent *Cosmé*, et qu'ils font disciples de Galasso. Il fut peintre de la cour, au temps de *Borso d'Este*, et de *Tito Strozzi*, qui a consacré son éloge dans ses vers. Son style est sec et timide, selon le caractère général de ce temps, qui était encore éloigné du véritable moelleux et de la

véritable grandeur. Les figures sont enveloppées à la manière de celles de *Mantegna*. Les muscles y sont bien marqués, les lignes de l'architecture tirées avec exactitude; enfin, les bas-reliefs, et tout ce qui appartient aux ornements, y sont travaillés avec le goût le plus recherché que l'on puisse imaginer. On remarque toutes les qualités du style de cet artiste jusque dans les miniatures que l'on fait voir aux étrangers comme des raretés, dans les livres de chœur de la cathédrale et de la Chartreuse. Il ne se montre point différent dans ses peintures à l'huile, telles que la Crèche de la sacristie de la cathédrale; les Actions de la vie de St-Eustache, dans le monastère de St-Guillaume, et les Saints qui entourent la Vierge-Marie, dans l'église de Saint-Jean.. Il n'a point aussi bien réussi dans les figures d'une plus grande proportion, quoique *Baruffaldi* vante beaucoup ses peintures à fresque, dans le palais de Schivanoja que nous avons déja nommé. La composition en était distribuée dans les douze compartiments d'une grande salle, et l'on pourrait dire que c'était un petit poème dont *Borso* était le héros. Dans chaque tableau était représenté un des mois de l'année, savamment indiqué par des figures astronomiques, et des divinités du paganisme analogues à chacun; idée vraisemblablement empruntée du salon de Padoue. Dans chaque mois, reparaissait le prince, occupé d'une manière conforme à ses habitudes de chaque saison : la législation, la chasse, les spectacles; sujets variés en eux-mêmes, et dont l'exécution était également remplie de variété et de poésie.

Stefano de Ferrare.

Stefano de Ferrare, élève de Squarcione, fut encore un artiste remarquable, dont le talent semble avoir

été faiblement apprécié par *Vasari*, qui le cite, dans la vie de *Mantegna*, comme auteur d'un petit nombre d'ouvrages. Parmi ceux-ci, furent les miracles de Saint-Antoine, retracés autour de son cercueil, et quoique Giorgio n'accorde d'autre mérite à cette peinture que celui d'être assez correcte, on doit dire que *Stefano* passa de bien loin les bornes de la médiocrité, du moins dans les petites figures, puisque *Michele Savonarola* dit (*) de celles dont je viens de parler qu'elles semblaient avoir du mouvement. Du reste, le lieu auguste et célèbre même où il les peignit (l'église de St-Antoine de Padoue), fait conjecturer que sa réputation devait avoir un grand éclat. Cet ouvrage a été détruit, mais il reste dans le même temple une demi-figure de la Vierge que Vasari attribue à *Stefano*; et l'on voit à Ferrare, dans l'église de la *Madonnina*, un tableau représentant St-Roch, dont il est l'auteur, et qui est d'une bonne manière. *Baruffaldi* croit qu'il vécut jusqu'à l'année 1500; date à laquelle je trouve notée la mort d'un *Stefano Falsagalloni*, peintre. Cette époque s'accorde d'une manière très-vraisemblable avec l'existence d'un peintre contemporain de *Mantegna.* On oppose à cette assertion un tableau d'autel de Santa Maria in Vado, peint en 1531, et qui peut avoir été l'ouvrage d'un autre *Stefano.*

Quoi qu'il en soit de l'époque de la vie de cet artiste, il est certain que, vers les commencements du seizième siècle, Ferrare ne manquait point de peintres qui jouissaient alors d'une brillante renommée; car Vasari, ainsi que nous l'avons rapporté dans l'histoire

(*) *De Laud. Patavii*, l. 1.

de l'école bolonaise, affirme que Giovanni Bentivoglio fit peindre son palais par *plusieurs peintres de Ferrare*, outre ceux de Modène et de Bologne. Il range parmi ceux-ci le *Francia*, qu'il appelle un *peintre nouveau*, vers l'année 1499. J'ai compté, parmi les peintres bolonais, Lorenzo Costa, et j'ai conclu de ce que Francia était alors un *peintre nouveau*, puis de quelques autres circonstances encore, que l'on ne pouvait admettre l'opinion commune, laquelle avait attribué au Francia, comme disciple, Lorenzo Costa. Je ne répéterai point ici, ce que j'ai dit alors; mais je ne dois point omettre quelques autres particularités, relatives à Lorenzo pendant son séjour à Ferrare, où il résida long-temps avant de se faire connaître à Bologne. Il y fit à la cour, et pour des particuliers, beaucoup de tableaux, de portraits, conservés avec *une grande vénération*, et il peignit au couvent des Dominicains tout le chœur (démoli depuis bien des années) « où l'on reconnaît toute l'application qu'il apportait à l'exercice de son art, et « l'étude profonde qu'il faisait de ses ouvrages. » Ces productions, je pense, et d'autres travaux qu'il fit à Ravenne, lui donnèrent de la réputation à Bologne, et engagèrent Bentivogli à se servir de sa main.

Lorenzo Costa.

C'est une recherche à faire parmi les divers Ferrarois qui furent les compagnons de ses travaux, que de savoir à qui cette commission pouvait tomber en partage. Cosmé, Stefano vivaient alors; mais on sait qu'ils fréquentaient beaucoup moins la maison des Bentivogli, que *Francesco Cossa* de Ferrare, peintre à peu près oublié dans sa patrie, parce qu'il avait presque toujours vécu à Bologne. Il reste, dans cette ville,

Francesco Cossa.

quelques-unes de ses Madones, assises parmi des saints et des anges, avec des fonds d'architecture d'un très-bon goût. Une de celles-ci, qui porte son nom et la date de 1474, est aujourd'hui à l'Institut; mais les traits en sont grossiers et le coloris médiocre : cependant, c'est la meilleure qu'il ait produite. Dans deux autres, l'on voit des portraits de plusieurs personnages de la famille des Bentivogli (l'une est dans l'église *del Baracano*; l'autre, dans le palais de la *Mercanzia*), et je conjecture, d'après ces Madones, qu'il fut précisément l'un de ces artistes que nous cherchons. Je ne saurais, du reste, joindre aux peintres ferrarais de cette époque, aucun autre que *Baldassare Estense*, dont Baruffaldi cite quelques peintures signées par lui ; et l'on voit en outre, dans les musées, quelques-unes de ses médailles. Il y en a deux, entre autres, en l'honneur d'*Hercule* d'*Este*, duc de Ferrare, avec la date de 1472, qui sont frappées avec une grande habileté.

Baldassare Estense.

Je suis souvent obligé de puiser dans des endroits différents, les particularités de la vie des grands artistes, de ceux principalement qui travaillèrent dans certaines villes, et devinrent chefs d'école dans d'autres. Tel fut *Costa*, à l'égard de Ferrare. Il fit des élèves pour d'autres écoles, tels qu'un *Jean Borghèse* de Messine, et un *Nicoluccio* de Calabre, qui, ayant soupçonné Costa de l'avoir peint en caricature, l'assaillit avec un poignard, et pensa lui ôter la vie. Je ne parle point d'une foule d'autres, qu'Orlandi, Bottari et Baruffaldi lui attribuent comme disciples, par une erreur que j'ai déja relevée dans l'école bolonaise, à propos de Francia. Les peintres ferrarois sont sa véritable gloire. C'est là que Costa est, ce que furent les *Bellini* à Ve-

Jean Borghese. Nicoluccio de Calabre.

nise et le *Francia* à Bologne, fondateur d'une grande école, et instituteur de jeunes peintres, dont une partie rivalisa avec les plus habiles maîtres du quinzième siècle, et l'autre figure dans les fastes du siècle d'or. Il faut en parcourir la série, qui, commençant à cette époque, et continuant dans l'époque subséquente, lui fait occuper une des places les plus importantes parmi les maîtres de l'Italie. Ses disciples devinrent tous des dessinateurs excellents et de bons coloristes; qualité qu'ils transmirent à leurs successeurs. Leurs teintes ont je ne sais quoi d'énergique, ou, suivant l'expression d'un grand connaisseur, quelque chose de vif et d'éclatant, qui les fait d'abord distinguer dans les collections, et qu'ils semblent avoir puisé chez d'autres maîtres plutôt que chez Costa.

Hercule Grandi.

Hercule Grandi, que Vasari, en écrivant sa vie, a toujours appelé Hercule de Ferrare, devint meilleur dessinateur que Costa, son maître, et fut placé bien au-dessus de celui-ci, par son historien. Tel fut, je crois aussi, le jugement du public, dès que Grandi eut commencé à travailler avec Costa; car on l'employa plusieurs fois à peindre seul, de préférence à ce dernier. Son attachement pour son maître, et la défiance qu'il avait de ses forces, lui firent rejeter la plupart des avantages qui lui furent offerts; et lorsque Costa passa à Mantoue, il l'y aurait suivi, si celui-ci eût voulu le lui permettre. Mais Laurent ne pouvait voir avec plaisir auprès de lui un élève qui le surpassait déja, et en partie par ce motif, puis à cause de l'engagement qu'il avait pris de terminer la peinture commencée par lui dans la chapelle des *Ganganelli*, à Saint-Pierre, il le laissa à Bologne à sa place. Hercule y fit un travail pour lequel l'Albane l'égalait à Mantegna, à Pierre Pérugin, et à

tous ceux qui professaient le style antico-moderne, et même il n'y eut peut-être point parmi eux, de pinceau aussi suave, aussi harmonieux, aussi exquis. Il peignait avec l'ambition d'avancer les progrès de l'art. Aussi n'épargna-t-il, ni temps, ni dépenses, pour parvenir à son but, au point d'employer sept années aux peintures historiques, à fresque, de Saint-Pierre, après lesquelles il en passa cinq autres à les retoucher à sec. Il y travaillait seul de temps en temps, ce qui ne l'empêchait point de prêter sa main à d'autres ouvrages, soit dans Bologne, soit au dehors. Il y serait demeuré plus long-temps pour rendre ce travail de plus en plus parfait, mais l'envie de quelques peintres de la ville, qui lui dérobèrent ses cartons et ses dessins, pendant la nuit, provoqua son indignation, et lui fit abandonner non-seulement son ouvrage, mais Bologne même. On lit ce détail dans les écrits de Baruffaldi, et il s'accorde avec le caractère envieux que Vasari a donné à certains peintres de ce temps; ce qui lui attira un vif ressentiment de la part de Malvasia.

Dans la chapelle des Gargani, Hercule peignit, d'un côté la Mort de la Vierge, et de l'autre le Crucifiement de J.-C.; et dans la multitude de figures qui entraient dans ces compositions, il ne fit point une seule tête qui ressemblât à l'autre. A cette grande variété, il joignit une originalité de costumes, une intelligence des raccourcis, une expression de douleur, « qu'il est à peine possible d'imaginer, » dit Vasari; « les soldats y sont fidèlement représentés, et avec les « mouvements les plus naturels, et les plus vrais, que « l'on eût jamais trouvés dans toutes les figures que « l'on avait vues jusqu'alors. » Il y a déja plusieurs

années que cette chapelle devait être démolie, on sauva tout ce que l'on put de la peinture d'Ercole, que l'on adapta sur un mur du palais Tanara, où on la voit encore; c'est l'ouvrage le plus remarquable qu'il ait fait, et l'un des plus parfaits qui aient été exécutés en Italie, de son temps. Il semble y avoir renouvellé l'exemple d'Isocrate, occupé à limer, pendant tant d'années, son fameux panégyrique. Il ne reste pas beaucoup d'autres peintures de sa main à Bologne. On en indique avec certitude, à Ferrare, un tableau d'autel qui est à l'église de St-Paul, et rien de plus dans les édifices publics. On conserve un autre de ses ouvrages, à Ravenne, dans l'église de Porto, et quelques petits tableaux à Césène, dans le palais communal. Les galeries étrangères en possèdent aussi quelques-uns; celle de Dresde compte deux de ses tableaux. Rome et Florence en conservent plusieurs, mais souvent le nom d'un autre peintre y est substitué au sien; car la célébrité d'Hercule n'est point égale à son mérite. C'est ainsi qu'un de ses tableaux d'histoire, représentant la Femme adultère, est indiqué, dans le palais Pitti, comme un ouvrage de Mantegna. Du reste, ses peintures sont infiniment rares, par la raison qu'il ne vécut que jusqu'à l'âge de quarante ans, et que, pendant toute sa vie, il travailla plutôt comme un écolier timide, que comme un maître consommé.

Louis Mazzolini ne doit point être confondu avec le Mazzolino, que Lomazzo a nommé dans l'*Idée du Temple ou du Théâtre de la peinture*, désignant ainsi Francesco Mazzuola, par une espèce de plaisanterie. Le Mazzolino de Ferrare a été transformé par Vasari en *Malini;* par un écrivain de Florence, en Louis Mazzoloni.

Marzolini, et il a été, pour ainsi dire, partagé en deux parties par d'autres, c'est-à-dire, en deux peintres. L'un appelé Malini, et l'autre Mazzolini, tous les deux de Ferrare, et disciples de Costa. Pour comble de malheur, il ne fut point suffisamment connu du Baruffaldi même ; car celui-ci le désigna simplement comme un élève de Costa, qui n'était point sans talent ; peut-être parce qu'il n'avait vu de lui que ses ouvrages les plus faibles. Il montra peu de talent pour les grandes figures, mais il eut un mérite singulier dans les petites. On montre à Saint-François de Bologne, un de ses tableaux d'autels, représentant la Dispute de Jésus enfant, à laquelle est jointe une autre petite composition, qui a pour sujet sa Naissance. Baldassari de Sienne l'admira, et Lamo, dans le manuscrit que nous avons déja cité, l'a décrit comme un ouvrage excellent; mais le tableau d'autel a été retouché par Cesi. D'autres petits tableaux de la main du même peintre, et parmi ceux-ci, les répétitions de ceux que nous avons déja cités, sont aujourd'hui à Rome, dans la galerie Aldobrandini. Ce fut peut-être un héritage du cardinal Alexandre, qui, au temps de Mazzolini, remplissait la fonction de légat, à Ferrare. Le Capitole en a d'autres qui appartenaient autrefois au cardinal Pio, d'après une note du Bottari. Les morceaux dont nous avons parlé, qui sont en grand nombre, et ne sont point douteux, peuvent aisément faire connaître la manière de Mazzolini, laquelle, s'il faut en croire le Baruffaldi, est inconnue aux amateurs : elle est d'un fini incroyable, au point que ses petits tableaux semblent autant de miniatures, et que non-seulement les figures, mais les paysages, les morceaux d'architecture, et les bas-reliefs,

sont travaillés avec le plus grand soin. Les têtes réunissent le naturel à la vivacité ; qualités que peu de ses contemporains surent acquérir au même degré que lui ; aussi sont-elles faites d'après nature, et ne sont-elles pas toujours assez choisies, surtout celles des vieillards, dont les rides, et les nez, semblent quelquefois un peu chargés. Sa couleur est foncée, selon la manière que nous avons décrite il y a peu de temps, et n'est point moelleuse comme celle d'Hercule. Il ajouta quelquefois de la dorure aux habits, mais avec modération. Son nom a été souvent changé dans quelques galeries, en celui de Gaudenzio Ferrari; sans doute par une équivoque provenant du nom de Lodovico de Ferrare. C'est ainsi que dans les catalogues de la galerie de Florence, l'on a pu attribuer au Ferrari, un petit tableau de la Vierge avec l'Enfant-Jésus, auquel Sainte-Anne présente des fruits. Saint-Joachim, et un autre saint, figurent aussi dans cette composition, laquelle est véritablement un ouvrage de Mazzolini, si je ne me trompe point dans la comparaison que j'en ai faite avec celles que j'avais examinées à Rome.

Michele Coltellini.

Un style semblable à celui de Costa, et encore meilleur, à l'égard des têtes, a fait conjecturer que *Michele Coltellini* devait être sorti de la même école. On cite quelques-uns de ses ouvrages dans l'église et dans le couvent des PP. Augustins de Lombardie, dont deux sont encore existants, ainsi qu'un tableau d'autel placé dans l'église du même monastère offrant le goût de composition en usage dans le quinzième siècle ; enfin, dans le réfectoire de ces Pères, une Sainte-Monique avec quatre bienheureuses de son ordre. La date que le peintre mit avec son nom, au bas de l'un

de ses ouvrages, nous apprend qu'il vivait encore en 1517. Je ne sais dans quelle école se forma *Domenico Panetti*; je sais seulement que ses productions furent très-faibles pendant quelques années, mais le Garofolo, qui était revenu de Rome où il avait adopté le style nouveau qu'il y avait appris de Raphaël, et qui avait été d'abord l'élève de Panetti, devint son maître, et lui fit faire de si étonnants progrès, que ses derniers ouvrages le disputent à ceux des meilleurs peintres du quinzième siècle. De ce nombre est le St-André du couvent de ces mêmes Augustins, nommés un peu plus haut, et où l'étude ne se laisse point apercevoir, mais (ce qui était très-rare en ce temps), la grandeur et la majesté des figures frappent le spectateur dès qu'il y jette les yeux. Le nom de l'auteur, placé au bas du tableau, et les nombreuses productions du même goût qu'il exécuta depuis, et dont l'une est aujourd'hui à Dresde, sont autant de témoignages du changement sans exemple qui s'était opéré en lui, car Jean Bellini et le Pérugin se perfectionnèrent d'après les productions de leurs élèves, mais ils étaient auparavant d'habiles maîtres eux-mêmes, ce que l'on ne saurait dire de Panetti. Vasari prétend que Garofolo fut le disciple, à Ferrare, d'un *Domenico Lanero*; erreur du même genre que celle de l'Orlandi qui le nomme Lañetti, car ces deux prétendus peintres ne sont autres que le seul *Domenico Panetti*. Il ne vit qu'un petit nombre des années du seizième siècle, aussi bien que les deux *Codi* et les trois Cottignoli. Ces derniers, quoiqu'ils appartinssent à la Basse-Romagne, ont été rangés dans l'école bolonaise ou dans ses dépendances, parce

Domenico Panetti.

qu'ils avaient vécu hors de leur pays. On trouve dans l'ouvrage de *Cittadella*, d'autres artistes qui, comme *Alexandre Carpi* ou Cesar Testa, ne sont connus que de nom.

SECONDE ÉPOQUE.

Les Ferrarois, depuis le temps d'Alphonse I jusqu'à celui d'Alphonse II, le dernier des princes de la maison d'Este à Ferrare, rivalisent de style avec les meilleures écoles de l'Italie.

La plus brillante époque de l'école de Ferrare date des premières décades du seizième siècle. Cette école dut ses premiers succès aux deux frères *Dossi* et à *Benvenuto Garofolo*, si toutefois il n'y a point d'injustice à soustraire une partie de cette gloire au duc Alphonse d'Este, qui employa ces trois artistes à son service, afin qu'ils ne s'éloignassent point de leur patrie, et qu'ils pussent y former des élèves. Ce prince, cher aux muses, qui confièrent à tant de grands poètes le soin de célébrer son nom, était passionné pour les beaux-arts. L'on vit peindre le Titien à sa cour, tandis que l'Arioste discutait les idées de cet habile peintre, ou lui communiquait les siennes, ainsi que Ridolfi le raconte dans la vie de Titien même. Cette ère nouvelle dut naître après l'année 1514, lorsque Jean Bellini, devenu trop vieux, laissa imparfaite l'admirable Bacchanale, qui orne depuis long-temps la galerie Aldobrandini à Rome, et qui fut terminée par Titien, que le duc Alphonse fit appeler expressément pour

l'exécution de ce travail. Le Titien fit, en outre, dans le palais de Ferrare, diverses peintures à fresque, qui existent encore dans un cabinet, et quelques autres à l'huile, tels que les portraits du duc et de la duchesse, puis le célèbre Christ de la Monnaie, que nous avons mis au nombre de ses ouvrages les plus étudiés. On appela et l'on accueillit aussi à cette cour, *Pellegrini* de St-Daniel, autre élève de Jean Bellini, que l'on ne peut comparer au Titien, mais qui ne doit pas non plus être des derniers de cette école. Il y laissa aussi quelques ouvrages (*), dont la mémoire a été effacée par le temps, ou confondue peut-être avec celle de *Dosso*, peintre d'une grande célébrité, et qui fit prendre à son style des formes diverses, comme nous le verrons bientôt.

Pellegrini de San Daniele.

De tels modèles parurent contribuer au progrès de *Dosso Dossi* et de *Jean-Baptiste*, son frère, nés à Dosso, lieu voisin de Ferrare, ou du moins originaires de ce pays. Ils furent d'abord disciples de Costa; après quoi, dit Baruffaldi, ils demeurèrent à Rome pendant six années, et, pendant cinq autres années, à Venise, étudiant d'après les meilleurs maîtres, et s'exerçant à travailler d'après nature. Ils se formèrent ainsi un caractère de style à eux, mais dans des genres divers. Dosso réussit merveilleusement aux figures, et Jean-Baptiste resta, peut-être, au-dessous de la médiocrité dans ce genre, pour lequel il avait cependant la prétention de se croire habile; et il voulut souvent s'y exercer malgré son frère, avec lequel il vivait dans une guerre perpétuelle, mais sans pouvoir jamais s'en

Dosso et Jean-Baptiste Dossi.

(*) *Renaldis*, page 20.

séparer, parce que le prince l'obligeait à peindre toujours avec lui. Il y était donc comme un forçat à la manœuvre, toujours à contre-cœur; et, lorsqu'il avait à concerter quelque chose avec Dosso, pour leur travail commun, il lui écrivait ce qui se présentait à son esprit, sans vouloir proférer un mot. Cet homme, d'une humeur difficile, avait un corps difforme et contrefait, qui exprimait au dehors ce qu'était intérieurement son ame. Son véritable talent était celui des ornements, et plus encore celui des paysages, pour lesquels, s'il faut en croire Lomazzo, il ne fut inférieur ni à Lotto, ni à Gaudenzio, ni à Giorgione, ni à Titien. Il existe quelques restes de ses ornements dans le palais de la Légation, et Baruffaldi en indique des ouvrages plus intacts qui se sont conservés à la Villa de Belriguardo.

Les deux frères furent continuellement occupés à des travaux pour la cour, par Alphonse, puis par Hercule II. Ils firent aussi les cartons pour les tapisseries qui ornent la cathédrale de Ferrare, et pour celles qui sont à Modène, en partie à St-François, et en partie dans le palais Ducal : ces tapisseries représentent des actions mémorables des princes de la maison d'Este. Je ne sais jusqu'à quel point Vasari est digne de foi, lorsqu'il dit qu'Hercule II engagea Pordenone à faire des cartons pour ses tapisseries, n'ayant point à Ferrare de bons dessinateurs *pour les sujets guerriers*. Il poursuit son récit, en disant que Pordenone y mourut en 1540, peu de temps après y être arrivé; et que le bruit courut qu'il avait été empoisonné. Ce passage, qui manque d'équité à l'égard des Dossi, qui vivaient alors, n'a point été remarqué, je crois, par les écrivains de Ferrare; autrement, je pense qu'ils auraient

pris la défense de ces deux artistes, en nommant tous les faits d'armes qui avaient été figurés par eux sur plusieur tapisseries.

Ces mêmes auteurs n'ont point négligé de justifier les Dossi dans d'autres occasions, et principalement au sujet des peintures dont ils ornèrent une salle de l'*Impériale*, maison de plaisance des ducs d'Urbin. « Cet « ouvrage, dit Vasari, fut si ridiculement exécuté, qu'ils « furent obligés de quitter honteusement le duc Fran- « çois-Marie, lequel fit abattre tout ce qu'ils avaient « fait, et chargea un autre de recommencer le travail « sur les dessins de Genga. » On a opposé à ce récit, que toute la faute de cette démolition venait de la malignité des concurrents des Dossi, « et plus encore « de la politique du prince, qui ne voulut pas souf- « frir que ceux d'Urbin fussent surpassés par les Fer- « rarais »; paroles de Valesio, rapportées par Malvasia (*). Je crois que l'on a prêté une croyance trop facile à Valesio, en admettant cette excuse; car c'est une chose qui me semble indigne du discernement et du goût de ce prince, que la barbarie qu'on lui suppose, et le motif qu'on y donne. Je soupçonne plutôt que, si cet ouvrage ne réussit point, ce fut par la faute de Jean-Baptiste, qui, non content d'y avoir contribué par ses grotesques et par ses paysages, voulut y ajouter ses figures. Je trouve, d'ailleurs, un autre exemple de sa présomption à cet égard, dans une cour de Ferrare, où il voulut se mêler de peindre des figures malgré Dosso; circonstance dans laquelle il se conduisit avec toute la rudesse de son caractère. Du reste, la meilleure

(*) T. II, page 150.

apologie de ces deux peintres a été faite par Arioste. Il se servit non-seulement de Dosso pour faire son portrait et dessiner les sujets de ses chants du Roland furieux ; mais il consacra son nom et celui de son frère à l'immortalité avec ceux des meilleurs peintres de l'Italie, en nommant dans ses vers, *Leonardo*, *Andrea Mantegna et Gian Bellino*, *Duo Dossi*: viennent ensuite Michel-Ange, Raphaël, Titien, et le Frate del Piombo.

Un si bel éloge ne fut point une impulsion de l'amitié, mais un hommage, rendu surtout à Dosso, au talent duquel les étrangers mêmes n'ont pu refuser d'applaudir. Ses meilleurs ouvrages sont peut-être aujourd'hui à Dresde, qui se vante d'en posséder jusqu'à sept, et particulièrement le tableau de Quatre Docteurs de l'église; tableau qui jouit d'une grande célébrité. Aux Latéraniens de Ferrare est son Saint-Jean de Patmos, dont la tête, qui n'a point été retouchée, est un prodige d'expression, et de l'aveu même de Cochin, rappelle le pinceau de Raphaël. Celui de ses tableaux qui fit le plus de bruit était chez les Dominicains de Faenza, où il est remplacé aujourd'hui par une copie, par la raison que l'original a été endommagé par le temps d'une manière irréparable. Il représente la Dispute de Jésus parmi les docteurs, lesquels sont dans une attitude d'admiration si naturelle, et si bien variés des figures et de costumes, qu'on l'admire quoique ce ne soit qu'une copie. Du même auteur est un petit tableau du Capitole, qui appartenait autrefois au cardinal Pio de Ferrare; peinture riante, finie, d'une extrême douceur de teintes. J'ai vu du même pinceau, dans la maison Sampieri, à Bologne, des Conversa-

tions, et dans d'autres galeries quelques Saintes-Familles, l'une desquelles est à Osimo, chez le chevalier Acqua. Il m'est tombé entre les mains quelques livres dans lesquels il est assimilé, tantôt à Raphaël, tantôt à Titien ou au Corrège. Il a en effet la grace, les teintes, le clair-obscur d'un grand maître : il offre cependant plus de traces de l'ancien style que les précédents; ses inventions, toutefois, et sa manière de costumer ses personnages, plaît par sa nouveauté, et dans ceux de ses tableaux qui sont bien conservés, on voit qu'il joignit à l'originalité une variété et une hardiesse de coloris, qui ne nuisent cependant point à l'union et à l'harmonie.

Dosso survécut d'un assez grand nombre d'années à Jean-Baptiste, en continuant de travailler et de former des élèves, jusqu'à ce qu'une longue maladie et une vieillesse avancée l'eurent obligé d'abandonner son art. Les productions de son école à Ferrare se reconnaissent à l'uniformité du style; et dans la quantité innombrable de peintures qui en sont sorties, l'on mettrait souvent en doute si les Dossi eux-mêmes ne présidèrent point à ces travaux en les faisant exécuter par leurs auxiliaires et par leurs élèves qui sont généralement peu connus. On compte cependant parmi eux un *Evangelista Dossi* qui n'eut rien de remarquable que le nom de ses deux prédécesseurs; pinceau vulgaire dont Scanelli ne daigna point indiquer les productions à la postérité. *Jacopo Pannicciati*, d'une noble origine, est signalé par les historiens comme un savant imitateur de Dossi, mais il peignit fort peu, étant mort fort jeune, vers l'an 1540. *Niccolò Rossi*, qui a tant travaillé à Ferrare, est conjecturé avoir appartenu à

Evangelista Dossi.

Jacopo Pannicciati.

Niccolò Rossi.

cette école, à cause de la ressemblance qu'il offre avec Dosso, dans quelques peintures, et particulièrement dans une, où il a figuré Jésus-Christ entre deux Anges, sur un autel des Pénitens-Blancs; mais dans les douze tableaux de la Chartreuse, il imita aussi Benvenuto, le Bagnacavallo et d'autres. Que l'école dans laquelle il étudia demeure donc incertaine, d'autant plus que son *faire* trop recherché, trop lâche et trop minutieux, joint à une couleur rosée, qui tient du pastel, laissent en doute s'il travailla effectivement à Florence : le même goût caractérisa les peintures de *Léonard Brescia*, plutôt marchand de tableaux que peintre, et que plusieurs ont cru l'élève du précédent. Léonard Brescia.

On connaît davantage le *Caligarino* ou le *Calzoletto* (le petit cordonnier); surnom qui lui fut donné à cause de sa première profession. Son véritable nom était Gabriel Cappellini; et recevant un jour des éloges de l'un des Dossi, à propos d'une paire de souliers qui, lui dit-il, *étaient faits comme une peinture* : il trouva dans ces paroles un motif d'encouragement, et imagina d'apprendre à se servir des pinceaux. L'ancien guide de Ferrare loue la franchise de son dessin et la solidité de sa couleur. Le meilleur ouvrage de sa main, qui soit aujourd'hui dans sa patrie, est le tableau de la Vierge entre deux Saints-Jean et d'autres bienheureux. On voit ce tableau à l'église de San Giovannino. On en a retranché, ou plutôt gâté le fond. On attribue aussi au même peintre un tableau bien conservé, qui se trouve à Bergagne, dans l'église de St-Alexandre; c'est une Cène de Jésus-Christ : la manière n'est pas entièrement exempte des défauts du quinzième siècle, mais elle a de l'exactitude et les teintes en sont bonnes. Cet Le Caligarino.

artiste, dans la suite, se rapprocha beaucoup du style moderne, ainsi qu'on peut en juger par une autre Cène de Jésus-Christ; petit tableau qui appartient au comte Carrara. Ce nouveau style a donné lieu à plusieurs observateurs de le croire élève de Paul Véronèse, ce qui est assez difficile à se persuader, d'un peintre qui travaillait déja dans l'année 1520.

Dielai. *Jean-François Surchi*, surnommé le *Dielai*, fut élève et aide des Dossi, lorsqu'ils peignirent à Belriguardo, à Belvedere, alla Giovecca, à Cepario; palais où ils donnèrent les preuves les plus éclatantes de leur mérite. C'est ainsi, qu'instruit à la fois par les deux frères, il devint peut-être, parmi ses condisciples, le meilleur peintre de figures, et sans aucun doute le meilleur peintre d'ornements. Il ne nous reste que peu de monuments de son talent dans ce second genre, mais il en existe une infinité dans le premier. L'élégance, la vivacité, la grace de ses figures, le rapprochent de Dosso, ainsi que le naturel et la facilité de ses draperies. Il voulut tenter de le surpasser pour la hardiesse du coloris et pour la vigueur des lumière; et, selon l'usage des jeunes adeptes, qui poussent trop avant les maximes de leur école, il tomba dans la crudité, dans la disproportion, au moins dans quelques-uns de ses ouvrages. On estime beaucoup à Ferrare ses deux Crèches, l'une aux Bénédictins, l'autre à San Giovanni, et l'on ajoute à ces peintures le portrait d'Hippolyte Riminaldi, jurisconsulte célèbre de son temps. Les écrivains ne sont point d'accord sur la préférence à donner à l'un ou à l'autre de ces deux tableaux, mais ils s'accordent à les regarder, tous les deux, comme d'excellents morceaux.

Il est temps de passer à Benvenuto, qui fut une autre lumière de cette école; mais l'on doit avertir d'abord que ce nom a donné lieu à plus d'une équivoque, et a induit plus d'une fois en erreur les amateurs de peinture. Outre Benvenuto Tisio, qui fut surnommé Garofolo, à cause du lieu de sa naissance, il y eut dans le même temps un Jean-Baptiste Benvenuto, que quelques-uns prétendent être né aussi à Garofolo, et que la profession de son père fit surnommer l'*Ortolano* (le jardinier). Ce dernier est souvent confondu avec Tisio, à cause de la double ressemblance du nom et de la manière de peindre. On a été jusqu'à prendre son portrait pour le portrait du Tisio, et à le citer, comme tel, dans l'édition de Vasari, faite à Bologne. L'Ortolano avait étudié, dans cette ville, vers l'an 1512, d'après les peintures de Raphaël, qui n'y étaient point en grand nombre; et sur celles de Bagnacavallo, dont il imita le style dans quelques-unes de ses productions. Obligé de quitter Bologne, à cause d'un homicide, avant le temps qu'il avait fixé pour son départ, il ne parvint point à une imitation parfaite de Raphaël, mais il alla assez loin dans cette imitation, par rapport au goût du dessin et de la perspective, joint à un coloris plus solide, dit Baruffaldi, que celui de Raphaël même, et qui fut particulier à cette école, pendant presque tout le seizième siècle. Plusieurs des tableaux de Benvenuto ont été transportés dans les galeries de Rome, et y sont aujourd'hui attribués, je crois, à Tisio, dont la première manière, plus correcte que moelleuse, peut facilement se confondre avec celle de l'Ortolano. Ferrare en conserve d'autres, soit en public, soit dans des collections particulières; et l'on

l'Ortolano.

en remarque un, conforme à l'ancien style de composition, à Saint-Nicolas, avec la date de 1520. Il y en a un autre dans l'église paroissiale de Bondeno, dont Scanelli a parlé avec éloge (*). L'auteur y a représenté Saint-Sébastien, Saint-Roch, puis Saint-Démétrius, qui, vêtu d'un costume militaire, s'appuie, tout pensif, sur la garde de son épée, dans une attitude si pittoresque et si vraie, que ce tableau charme dès le premier coup d'œil.

On ne doit point être étonné si le nom de Benvenuto a été éclipsé par celui de Tisio, que l'on a vanté avec raison comme le meilleur des peintres ferrarais. Nous en avons déja parlé assez au long dans l'histoire de l'école romaine, et parce qu'il occupe une place distinguée parmi les disciples de Raphaël, et parce que, dans les galeries de Rome, on ne rencontre les ouvrages d'aucuns peintres aussi fréquemment que ceux de Benvenuto. Nous avons rapporté, dans cette partie de notre ouvrage, comment il avait d'abord été enseigné par Panetti, de l'école duquel il avait passé à Crémone, sous la direction de *Niccolò Soriani*, son oncle maternel, puis sous celle de Boccaccio Boccacci. Niccolò étant mort en 1499, Tisio se hâta de quitter Crémone, et alla d'abord à Rome, où il passa quinze mois auprès de Jean Baldini de Florence. Ayant parcouru ensuite plusieurs villes de l'Italie, il s'arrêta, pendant deux ans, à Mantoue, avec Costa; et, après avoir été, de là, passer quelque temps à Ferrare, il retourna enfin à Rome. Je me suis étendu sur ces détails, pour que, lorsqu'on voit, à Ferrare et ailleurs, des ouvrages

Niccolò Soriani.

(*) Page 319.

du Garofolo, qui ont peu ou point d'analogie avec le style romain, on ne les rejette point comme apocryphes, mais qu'on les attribue à ses commencements. Après qu'il eut passé quelques années auprès de Raphaël, un intérêt domestique l'appela à Ferrare; après l'avoir réglé, il se préparait à retourner à Rome, où, s'il faut en croire le Vasari, son inimitable instituteur l'attendait avec impatience, pour le perfectionner dans le dessin : mais il fut retenu par les instances de Panetti, et plus encore par les commissions dont il fut chargé pour le duc Alphonse, qui l'employa, ainsi que les deux Dossi, à des travaux considérables, à Belriguardo, et ailleurs. On doit à Baruffaldi l'observation, que plusieurs des ouvrages des deux frères, qui ont quelque conformité avec la manière de Raphaël, sont quelquefois attribués à Tisio. Il exécuta beaucoup d'autres peintures à fresque et à l'huile.

Son époque la plus brillante commence à l'année 1519, lorsqu'il peignit, à l'église de St-François, le Massacre des Innocents, en se servant de modèles en terre, et imitant les étoffes, les paysages, et tous les autres accessoires, d'après nature. La même église renferme une Résurrection du Lazare, de sa main, et la célèbre Capture du Christ; ouvrage commencé en 1520 et achevé en 1524. Il ne fit, de sa vie, rien de meilleur, rien de plus savamment composé, ni de plus animé, ni d'une plus grande douceur, ni de mieux étudié. Il y reste seulement quelques traces du dessin du quinzième siècle, et un peu d'affectation, qu'il a prise pour de la grace, si Vasari ne se trompe point dans son jugement. Ce pays abonda aussi autrefois de ses peintures à fresque : l'on en voit encore dans quel-

ques demeures particulières, comme le lambris d'une chambre du séminaire, qui, pour sa grace et sa conformité avec le goût de Raphaël, mériterait d'être gravé en cuivre. Il reste encore beaucoup de ses ouvrages à l'huile, exposés çà et là dans les galeries de Ferrare, et ils sont en tel nombre et d'une si grande beauté, qu'ils suffiraient seuls à l'embellissement de toute une ville. Vasari a surtout admiré son St-Pierre martyr, aux Dominicains. Ce tableau, d'une grande vigueur, passe, parmi quelques professeurs, pour avoir été fait en concurrence avec le St-Pierre martyr, de Titien, et ils jugent que, si celui-ci venait à périr, l'autre serait digne de le remplacer. On y admire aussi sa Ste-Hélène, dont le caractère plus gracieux est aussi celui qui est propre au talent de Benvenuto. Et, en effet, les Madones, les femmes, les enfants, qu'il s'appliqua le plus à peindre d'une manière plus moelleuse, ont été souvent attribués à Raphaël. Bottari écrit que son tableau des princes Corsini fit illusion même à d'habiles connaisseurs; et l'on pourrait en dire autant de celui du duc de Modène, et de beaucoup d'autres, dispersés dans les galeries de Rome, où l'on trouve beaucoup de ses grands tableaux, particulièrement dans le palais Chigi. C'est à ceux-ci que l'on doit donner son attention, lorsqu'on veut bien connaître le Garofolo. Quant à ses petits tableaux, qui, pour la plupart, offrent des sujets évangéliques, et qui sont très-communs dans les cabinets de tableaux (le prince Borghese en a environ quarante), quoiqu'ils soient distingués par un œillet ou par une violette, fleurs qu'il avait adoptées pour en faire la marque de ses ouvrages, je soupçonne qu'il les fit comme par désœuvrement. Ceux qui n'ont point de

marque sont, tantôt l'ouvrage de Panetti, qui travaillait souvent avec lui, et tantôt des copies, ou des répétitions faites par ses élèves, qui durent être nombreux pendant tant d'années durant lesquelles il exerça son art.

Baruffaldi range parmi eux *Jean-François Dianti*, duquel il cite un tableau d'autel, à la Madonnina, dans la manière de Garofolo. Il ajoute que l'on voit, dans la même église, le tombeau de l'auteur, avec une inscription dans laquelle on lit que sa mort arriva dans l'année 1576. Griffi et Bernardin Flori sont encore mis au nombre des élèves du Garofolo; mais on ne les connaît guère que par un acte public, portant la date de 1520, et l'on voit qu'ils ne passèrent pas les bornes de la médiocrité. Vasari fait la même remarque à l'égard de tous ceux qui sortirent de cette école. Il faut en excepter un troisième peintre, qui est nommé dans ce même acte public, et ce fut *Carpi*, auquel nous allons nous arrêter. On a beaucoup discuté pour savoir si l'on devait dire, à l'exemple de Vasari, *Girolamo de Carpi*, ou simplement *Carpi*, comme le veut Superbi; questions inutiles, puisque Vasari, qui était son ami, ne dit point qu'il fût né à Carpi, mais à Ferrare; et Giraldi a mis en tête de l'édition de son *Orbecche* (*), et de son *Églé*, que le peintre de la scène avait été messer Girolamo Carpi de Ferrare. Il fut instruit dans cette ville par Garofolo, duquel il fut d'abord le valet, d'après le parchemin de 1520, que nous avons cité. Il alla ensuite à Bologne, où il fut presque toujours occupé à faire des portraits, jusqu'à ce qu'y ayant vu

Francesco Dianti.

Girolamo de' Carpi.

(1) Tragédies de cet auteur.

un petit tableau du Corrège, il se passionna pour son style, et copia de ce peintre tout ce qu'il put voir de ses ouvrages à Modène et à Parme. Mais, selon le récit du Vasari, jamais le Carpi ne connut ni le Corrège, ni Raphaël, ni le Parmigianino, quoique d'autres auteurs aient pu l'écrire. A la vérité, il imita tous ces grands maîtres, et il emprunta, principalement du premier, ces habits agraffés et bordés d'une manière si gracieuse, puis, ces airs de têtes qui, toutefois, semblent plus solides et moins agréables. De retour à Bologne, outre ce qu'il fit de commun avec les Puppini, il exécuta seul, à San Salvator, une Madone accompagnée de St-Roch et de quelques autres Saints; puis, à San Martino, en figures plus petites, une Épiphanie; peinture pleine d'un charme qui participe du meilleur style ou romain ou lombard. Girolamo revint encore à Ferrare, où il fit, avec son maître, plusieurs peintures à fresques, spécialement dans le petit palais du duc, et aux Olivetains, où le Baruffaldi reconnut clairement son style toujours plus chargé d'ombres que celui de Benvenuto. Dans la seule année 1534, il figura, dans une loge du palais Ducal de Copario, les seize princes de la maison d'Este, dont douze, sous le titre de marquis, et les autres comme ducs, avaient été souverains de Ferrare. Hercule II, le dernier de tous, confia cette commission honorable à Girolamo, qui se surpassa pour la vivacité et la vérité des portraits. Il ne se signala pas moins par le bon goût des bustes, des paysages, des perspectives, et de tous les autres accessoires dont il décora cette loge. Titien luimême avait recommandé le Carpi au prince, non pas lorsqu'il vint à Ferrare pour continuer l'ouvrage de

Bellini (car Girolamo alors sortait à peine de l'enfance), mais lorsqu'il y revint dans un autre temps. Je ne fais cette remarque, seulement, que pour rectifier une erreur de date du Vasari.

Ses tableaux d'autel sont infiniment rares : la Pentecôte, à St-François de Rovigo ; le St-Antoine de *Santa Maria in Vado*, à Ferrare, sont les plus considérables et peut-être les plus célèbres qu'il ait faits. Il travailla aussi pour les galeries, sur des sujets pour la plupart tendres et délicats ; mais ses ouvrages n'y sont pas moins rares que dans les églises. Le soin extrême de son exécution, les travaux dont il fut chargé par ses souverains, l'étude qu'il fit de l'architecture, profession dans laquelle il fut employé au service du pape Jules III et du duc Hercule II, enfin sa vie qui ne fut point longue, ne lui permirent pas de faire un grand nombre de tableaux de cabinet. Il ne laissa point d'héritiers de son style, relativement aux figures ; mais, dans l'art de décorer par des bas-reliefs, des enfoncements factices, des corniches, des colonnades feintes, et d'autres imitations d'architecture, il eut pour émule *Bartolommeo Faccini*, qui orna de cette manière la grande cour du palais. Il y représenta ensuite, comme le Carpi l'avait fait ailleurs, les Princes de la maison d'Este, ou, pour mieux dire, il figura dans les niches une statue de bronze de chacun d'eux ; mais, étant tombé de l'échafaudage, lorsqu'il était à la moitié de son travail, il mourut en 1577. Il avait entrepris cet ouvrage, en commun avec *Girolamo* son frère, puis avec *Hippolyte Casoli* et *Girolamo Grassaleoni*, qui, tous, continuèrent à embellir leur pays, comme peintres d'ornements.

Bartolommeo et Girolamo Faccini.

Casoli et Grassaleoni.

Tandis que Benvenuto et Girolamo s'étudiaient à exprimer les beautés les plus délicates de la peinture, l'école de Michel-Ange, à Rome, voyait s'élever un peintre qui n'aspirait qu'à tout ce qui était grand, terrible; caractère dont on n'avait eu jusqu'alors que fort peu d'idée dans l'école de Ferrare : celui-ci était, *Bastiano Filippi*, appelé dans sa patrie, *Bastianino*, et surnommé *Gratella*, à cause de l'usage qu'il avait adopté de graticuler les grandes peintures pour les réduire exactement en petit; usage qu'il apporta le premier à Ferrare, après l'avoir appris de Michelangiolo.

Bastiano Filippi.

Bastiano était fils de *Camillo*, artiste dont on ne peut déterminer l'école, mais dont les tableaux sont peints (selon le jugement de Bononi) *avec une franchise et une pureté admirables; comme l'Annonciation de Santa Maria in Vado*, dans le plan de laquelle est une demi-figure de St-Paul, d'après laquelle on peut conjecturer que *Camillo* aspira au style de Michel-Ange. Il paraît donc que Bastiano tenait de son père le désir ardent d'atteindre à ce but; ce qui le détermina à partir secrètement de la maison paternelle pour aller à Rome, où il devint l'un des copistes les plus infatigables, et l'un des disciples les plus chers de *Buonarroti*. On voit, à Ferrare, combien il avait profité des leçons d'un si grand maître, lorsqu'on observe le Jugement universel qu'il y peignit dans le chœur de l'église métropolitaine. Cet ouvrage auquel il employa trois années, se rapprocha tellement de celui de Michel-Ange, que toute l'école florentine n'en a pas un seul autre qu'on puisse lui comparer à cet égard. Le dessin y est large, les images y sont variées. On y remarque une bonne disposition de groupes, et

Camillo Filippi.

l'œil y trouve du repos. Il semble incroyable que, dans un sujet déja traité par *Buonarroti*, Filippo ait pu paraître aussi neuf et aussi grandiose. On voit, qu'à l'exemple des vrais imitateurs, il copia, non pas les figures de son modèle, mais son esprit et son génie. Il abusa même, à l'exemple du Dante et du Buonarroti, de l'occasion qui lui était offerte par la nature de son sujet, pour prouver son affection à ses amis en les plaçant parmi les élus, et pour se venger de ceux qui l'avaient offensé, en retraçant leur image parmi les réprouvés. Il peignit, dans cette foule de malheureux, une jeune fille qui, lui ayant manqué de foi, avait renoncé à sa main; puis, il plaça dans le haut, parmi les élus, une autre jeune fille qu'il avait épousée pour remplacer la première, et il la supposa regardant et insultant sa rivale. *Baruffaldi* et d'autres ferrarois mettent ce tableau au-dessus de celui de la Sixtine pour le sentiment des convenances, et pour le coloris que l'on a retouché, et que, par conséquent, l'on ne peut juger aujourd'hui avec exactitude; mais on peut s'en rapporter au témoignage de M. Barotti, qui a décrit les peintures de Ferrare, et qui se plaint (*) de ce que ces *figures qui, jadis, semblaient être de chair animée, paraissent être de bois maintenant;* mais on ne manque point d'autres preuves de la perfection du coloris de Filippi, à Ferrare, où l'on voit, par plusieurs peintures intactes, combien il avait de mérite. Seulement, il anime un peu trop les teintes bronzées dans les chairs; et souvent, pour unir ses couleurs, il obscurcit tout ce qu'il peignit, conformé-

(*) Page 40 de cette description.

ment à un certain goût qui lui était particulier. Outre ce tableau qui était son chef-d'œuvre, Filippi fit beaucoup d'autres travaux, à Ferrare, et l'on peut dire que, dans cette ville, il est nommé plus souvent qu'aucun autre peintre, à l'exception de *Scarsellino*. Lorsqu'il fit des figures nues, comme dans le *San Cristofano* de la Chartreuse, il s'attacha à imiter Michel-Ange; mais, pour les figures vêtues, il étudia d'autres modèles, ce que l'on peut voir dans la Circoncision qu'il a figurée sur un autel de la cathédrale, et que l'on croirait être de son père plutôt que de lui : car, comme il avait peu de patience et pour inventer et pour peindre, il répéta souvent les mêmes choses. Il réproduisit, par exemple, au moins sept fois, et presque toujours de la même manière, une même idée; mais ce qu'il y a de plus fâcheux est que, si l'on en excepte le Jugement dont nous venons de parler, puis le grand tableau d'autel, représentant Ste-Catherine dans l'église de ce nom, et un petit nombre d'autres ouvrages, exposés dans les édifices publics, il n'entreprit aucuns travaux sans les exécuter avec trop de précipitation, soit dans une partie, soit dans l'autre : content de laisser dans chacun quelque trait de ceux qui décèlent un maître, comme s'il eût voulu passer, aux yeux de la postérité, pour un peintre habile, tout en se négligeant. Les galeries n'ont qu'une petite quantité de ses ouvrages, mais ils y sont finis avec plus de soin. Outre ceux de Ferrare, j'ai vu, de sa main, un Baptême du Christ, dans la maison *Arqua*, à Osimo, puis quelques copies de Michel-Ange, à Rome. Dans sa première jeunesse, il peignit des grotesques. Il employa

Cesare depuis, à ce genre de travail, César, son plus jeune

frère, qui était aussi bon peintre d'ornements qu'il était faible pour la figure, et pour les compositions historiques. Filippi.

Filippi eut pour contemporain et pour rival, *Sigismondo Scarsella*, que les Ferrarais appellent Mondino; nom par lequel ils le désignent encore aujourd'hui. Après avoir étudié pendant trois ans dans l'école de Paul Véronèse, et avoir demeuré ensuite pendant treize autres années, sans interruption, à Venise, étudiant toujours, et les tableaux de ce maître, et les règles de l'architecture, il revint à Ferrare, ayant acquis une pratique éclairée de la manière de Paul, qu'il ne suivit toutefois que de loin. On ne trouve aucun de ses ouvrages cités dans le guide de Ferrare, à l'exception de la Visitation à l'église de Santa Croce; tableau dont les figures sont belles, et offrent de beaux mouvements. La ville a quelques autres de ses productions, dont plusieurs appartiennent à des collections particulières; et d'autres ont été si maladroitement retouchées, qu'elles sont dénaturées entièrement: d'autres enfin lui sont contestées et sont généralement attribuées à son fils. Celui-ci fut le célèbre Hippolyte, qu'on appelle le *Scarsellino*, pour le distinguer de son père, et qui a laissé à lui seul autant de tableaux dispersés dans diverses églises, que plusieurs peintres ensemble en auraient pu faire. Après les premières leçons qu'il eut reçues de Gismondo, il resta pendant près de sept ans à Venise, étudiant d'après les meilleurs maîtres et principalement d'après Paul Véronèse. Quelques-uns de ses compatriotes l'ont nommé le Paul de leur école, sans doute à cause de la Nativité de la Vierge, que l'on voit à Cento, du San Brunone de la Chartreuse de Ferrare,

Sigismondo Scarsella.

Le Scarsellino.

et de quelques autres peintures, dans lesquelles il voulut se conformer à Paul; mais son caractère est complètement différent. On y reconnaît le réformateur du goût de son père, des idées plus grandes, des teintes plus agréables : on croit même qu'il ouvrit les yeux à Gismondo et l'entraîna dans la route qu'il s'était tracée. Lorsque l'on compare ses peintures avec celles de Paul, on reconnaît que le style du peintre véronais est comme la base du sien, mais que le sien est cependant différent, qu'il offre un mélange des manières vénitiennes et lombardes, de celles de son école nationale et des écoles étrangères ; que ce style caractérise un génie profond dans la théorie de l'art, joint à une imagination riante et animée; à une main qui, si elle ne fut pas toujours égale à elle-même, est toujours prompte, spirituelle, légère; aussi, voit-on beaucoup de tableaux de ce peintre, non-seulement dans son pays natal, mais aussi en Lombardie et dans la Romagne.

On estime beaucoup à Ferrare l'Assomption et les Noces de Cana, qui sont au couvent des Bénédictins, et le Saint-Jean décollé, dans l'église dédiée à ce Saint; puis le *Noli me tangere* de Saint-Nicolas. On a singulièrement vanté sa Pentecôte et son Annonciation, qui sont à l'oratoire de la Scala, ainsi que son Épiphanie, qu'il fit en concurrence avec la Présentation d'Annibal Carrache; grands tableaux desquels on voit en petit, une infinité de répétitions ou de copies dans des collections particulières. On en trouve aussi à Rome, où les peintures de Scarsellini ne sont point rares. Il y en a au Capitole, dans les palais Albani, Borghese, Corsini, et un grand nombre, surtout, dans la famille Lancellotti. Je les ai vus autrefois, me trouvant avec

des professeurs qui ne pouvaient se lasser de les admirer : ils y remarquaient des imitations diverses ; celle de Paul dans les inventions et dans la richesse ; celle du Parmigianino pour l'élégance et pour la grace des figures ; celle de Titien dans les nus, surtout dans une Bacchanale du palais Albani ; enfin, celle des Dossi et de Carpi, dans la solidité de l'empâtement, dans ces jaunes éclatants, dans ces rouges enfoncés, dans cette couleur brillante des nuages et des airs. Ce qui le distingue le plus de tous les autres, est l'aspect de certaines physionomies pleines de charme, dont il emprunta, quelquefois, les traits à deux de ses filles ; puis une espèce de teinte vaporeuse et légère qui unit les objets sans les confondre, et un dessin facile, quelquefois même un peu trop voisin de la sécheresse, qu'il voulut peut-être opposer à celui de Bastiano Filippi, auquel on a quelquefois reproché de la rudesse et de la pesanteur dans les formes.

Camille Ricci.

L'école d'Hippolyte ne produisit point, selon Baruffaldi, d'autre élève d'un mérite marquant, que *Camille Ricci*, jeune homme duquel Scarsellino disait qu'il le surpasserait en célébrité, et qu'il l'aurait choisi pour son maître s'il était né plus tard. Après l'avoir eu pour élève, il voulut l'avoir pour compagnon dans ses travaux, et l'instruisit dans sa manière ; de sorte, qu'il s'en faut à peine que les plus grands connaisseurs ne confondent son pinceau avec celui d'Hippolyte. Son style est plein de douceur et de charme, presqu'au même degré que son maître : l'empâtement des couleurs est même plus tranquille et plus égal ; et ce qui le fait distinguer le plus, c'est que sa touche est moins franche, les plis des draperies moins naturels et plus

minutieux. La fécondité de son génie se déploie plus qu'ailleurs, dans l'église de Saint-Nicolas, dont le Soffite a quatre-vingt-quatre compartiments, presque tous de la main de Camille, et dans lesquels sont représentées diverses actions de la vie du saint évêque : la Sainte-Marguerite, de la cathédrale, est assez belle pour pouvoir être attribuée au Scarsellino. Les tableaux plus petits doivent se chercher principalement dans la maison Trotti ; famille noble de Ferrare, qui en a une grande quantité, avec le portrait de l'auteur, grand comme nature, sous la figure d'un génie. Cette figure est nue; elle tient une palette à la main, et elle est environnée de feuilles de musique, puis d'instruments de sculpture et d'architecture; arts desquels il s'était aussi occupé. Barotti compte encore parmi les élèves d'Hippolyte, le Lana, né à Codigoro, dans le Ferrarais; mais on ne doit pas pour cela l'enlever à l'école de Modène où il a fleuri. On lit aussi, dans le Cittadella, le nom d'un

Ercole Sarti. *Hercule Sarti*, surnommé le Muet de Ficarolo, Terre du Ferrarais. Ce dernier, qui fut enseigné par signes, fit, dans sa patrie, et aux Quadrella, dans le Mantouan, quelques peintures très-conformes au style du Scarsellino, à l'exception près, que le choix de ses têtes est moins heureux, et que les contours sont plus marqués. Ce fut aussi un bon peintre de portraits, et il fut souvent employé à Ferrare au service de la noblesse, aussi bien que pour les églises. Le guide de cette ville fait mention d'un tableau de la sacristie de Saint-Silvestre, et vante l'auteur comme un imitateur habile de Scarsellino et de Bononi à la fois.

On compte parmi les contemporains des Filippi et des Scarsellini, *Giuseppe Mazzuoli*, ou, comme on

l'appelle plus communément, le *Bastaruolo*; ce qui signifie, à Ferrare, vendeur de blé. Ce métier n'était cependant pas le sien, mais celui de son père. Ce peintre est savant, soigné, gracieux, et fut vraisemblablement un élève de Surchi, auquel il succéda pour la peinture du Soffite du Gesù, où l'on voit plusieurs sujets que son prédécesseur, surpris par la mort, ne put achever. Mazzuolo n'était point aussi habile dans la perspective que dans tout le reste. Le tort d'avoir fait quelques figures trop grandes nuisit a sa réputation alors naissante. Cette faute et sa lenteur naturelle furent pour ses rivaux un sujet de sarcasmes, et le firent généralement regarder comme un peintre médiocre. Son mérite fut néanmoins très-distingué, surtout lorsqu'il se fut formé une seconde manière d'un dessin plus large et d'une couleur plus étudiée que dans ses premiers essais. Le fond de son goût a du rapport avec celui des Dossi. La vigueur de son clair-obscur et la noblesse de ses têtes feraient croire par fois qu'il avait étudié à Parme; et la vive couleur des chairs, surtout celle des pieds et des mains, rappelle le Titien. Il semble aussi avoir emprunté aux Vénitiens ces nuances changeantes et dorées qu'il emploie dans les vêtements. Le Gesù a de sa main, outre deux médaillons historiques savamment composés, une Annonciation et un Crucifix; tableaux d'autels d'une grande beauté. L'Ascension que l'on voit aux Capucins, et qui fut faite par le même peintre pour une princesse de la maison d'Este, est un ouvrage véritablement grandiose. On admire aussi, à l'église des *Vierges de Sainte-Barbe*, un tableau d'autel qui représente la Sainte, avec des demi-figures de jeunes filles, qui semblent

Le Bastaruolo.

respirer. Cette composition a, en effet, un charme impossible à décrire. Ferrare possède encore beaucoup d'autres productions de cet artiste dans ses édifices publics et particuliers. Il mourut suffoqué dans le fleuve où il prenait des bains pour guérir des maux dont il fut long-temps tourmenté. Il méritait de mourir d'une manière moins funeste, et d'être plus connu qu'il ne l'est au-delà des limites de sa patrie.

Domenico Mona.

Domenico Mona (c'est ainsi que Baruffaldi a lu son nom sur son tombeau, quoique d'autres l'aient appelé Monio, et Moni, et Monna), après avoir essayé de plusieurs professions, tantôt celle de religieux cloîtré, tantôt celles de prêtre, de médecin, de légiste, s'arrêta enfin à celle de peintre, dans laquelle il apporta une grande ardeur et une grande richesse d'imagination, une rare promptitude d'exécution, et une érudition soigneusement cultivée. Enseigné par le Bastaruolo, il devint bientôt peintre, et exposa publiquement ses ouvrages. Mais, comme il n'avait pas encore suffisamment approfondi les connaissances techniques, ses têtes eurent d'abord de la monotonie; ses plis, de la roideur; ses figures manquèrent de fini, et il ne pouvait plaire dans une ville où l'on était habitué à voir, à chaque pas, des chefs-d'œuvre et de bons ouvrages, et où l'on avait déja les yeux assez exercés pour ne pouvoir, non-seulement y souffrir le mauvais, mais le médiocre même. Mona s'appliqua davantage alors aux principes de son art, et se corrigea du moins de ses défauts les plus frappants. Dès ce moment, il éprouva plus de bienveillance de la part de ses compatriotes; mais ses ouvrages n'obtinrent pas tous une faveur égale.

Il en fit quelques-uns qui ont un grand mérite : de ce nombre sont, les deux Nativités de *Santa Maria in Vado*, l'une de la Vierge, l'autre de l'Enfant-Jésus; le coloris n'y est pas sans ressemblance avec celui des Florentins de ce temps, et il s'y mêle, parfois, quelque analogie avec le goût vénitien. La plus belle de toutes les peintures de Domenico Mona, est la Déposition de Jésus dans la tombe, placée dans la sacristie capitulaire de la cathédrale. Beaucoup d'autres touchent à la médiocrité; mais elles plaisent néanmoins par une hardiesse, et par un ensemble, qui indiquent toujours un vaste génie. La couleur, même, lorsque ce peintre s'y appliqua, peut plaire à la multitude, parce qu'elle est, sinon très-vraie, au moins assez vive. Certaines autres productions du même auteur, sont de si mauvais goût, que Jacopo Bambini, son élève, en eut honte pour lui, et les retoucha par un sentiment de compassion et de respect pour son maître. Baruffaldi remarque les étranges inégalités du génie de Mona, et après avoir donné les plus grands éloges à cette Déposition que nous venons de décrire, « on demeure surpris, « dit-il, lorsqu'on la voit, et qu'on la compare avec « ses autres ouvrages, et l'on ne peut comprendre « comment avec tant de talent, il se montra, ensuite, « si peu jaloux de sa gloire. » Mais on comprend tout, lorsqu'on réfléchit qu'il était malheureusement disposé à la folie, et même à des actes de frénésie; état dans lequel il finit par tomber complètement. Dans un de ses accès, il tua un des courtisans du cardinal Aldobrandini, et cet homicide le réduisit à mourir loin de sa patrie. Ce crime a été attribué par quelques-uns, non point à l'aliénation de son esprit, mais à sa haine

contre le nouveau gouvernement; et en effet, depuis cette catastrophe, il n'agit point comme un fou; car il se cacha soigneusement, d'abord dans la campagne, puis il alla chercher un asile à la cour de Modène, et enfin, à celle de Parme, où l'on dit qu'il peignit d'un goût plus exquis que jamais, quoique pendant peu de temps. Orlandi l'a appelé Domenico Mora, et il a hautement vanté les deux grands tableaux de la Conversion et du Martyre de Saint-Paul, placés à Ferrare, dans le presbytère de l'église dédiée à ce saint. Il ajoute qu'il florissait en 1570, mais je serais tenté de substituer à cette date, celle de 1580; car on sait qu'il commença tard à peindre, et qu'il mourut en 1602, à l'âge de cinquante-deux ans.

Gaspero Venturini.

On croit que c'est de cette école que sortit *Gaspero Venturini*, qui, dit-on, eut ensuite pour maître, à Gênes, Bernardo Castelli; mais ce n'est là qu'une conjecture, fondée sur le style de Gaspero, qui, dans son coloris, participe de ce goût idéal, par lequel furent séduits Castelli, Vasari, Fontana, la Galizia, et d'autres peintres du même temps; goût dont Mona lui-même ne fut pas absolument exempt. *Jacopo Bambini*, dont nous venons de parler à propos d'un fait honorable pour lui, e Giulio Cromer, que l'on nommait communément Crome, furent certainement à l'école de Mona, mais ils y apprirent peu de chose. Ils devinrent par la suite, dessinateurs plus corrects, en étudiant le nu dans l'académie qu'ils ouvrirent les premiers à Ferrare, et en copiant les meilleurs modèles anciens qu'ils eussent sous les yeux : ils parvinrent alors à exceller dans cet art, et ne furent point dépourvus d'invention. Le second eut la gloire de peindre la Présentation et

Jacopo Bambini.

la Mort de la Vierge-Marie, à la *Scala*, c'est-à-dire dans une confrérie, qui, avant sa suppression, était regardée comme une galerie célèbre, parce que les plus grands artistes avaient contribué à l'orner. Bambini avait aussi étudié à Parme, et en était revenu avec un style plein de vigueur et de correction; et s'il conserva quelques traces du coloris de Mona, ce fut pour en corriger la dureté, et en bannir le caprice. Ce peintre travailla beaucoup au *Gesù* de Ferrare, et à celui de Mantoue. *Croma*, peintre d'une grande réputation, se livra spécialement à l'architecture, qu'il introduisit, avec une espèce d'ambition, dans presque tous ses tableaux. Du reste, il eut plus de conformité avec Bambini, qu'avec Mona, toujours recherché, toujours rosé dans ses carnations, et un peu chargé dans toutes ses teintes; facile, enfin, à reconnaître par son ensemble, au milieu de tous les autres peintres. On peut le distinguer à Saint-André, dans plusieurs sujets tirés des actions de ce saint, auprès du grand autel, et dans plus d'un tableau des autres autels de la même église. Superbi, dans son *Apparato*, nous représente comme un habile homme, un *Giovanni Andrea Ghirardini*, duquel il reste quelques productions estimables, mais dont la couleur est pâle, et qui offre plutôt l'aspect d'un clair-obscur, que d'une peinture coloriée. Bagnacavallo, Rossetti, Provenzali de Cento, et d'autres artistes de l'État Ferrarois, qui appartiennent à cette période, ont déja été passés en revue dans d'autres écoles.

Giovanni Andrea Ghirardini.

TROISIÈME ÉPOQUE.

Les Ferrarais empruntent des styles divers à l'école de Bologne. — Décadence de l'art, et fondation d'une académie pour lui rendre son éclat.

La peinture était parvenue au degré de prospérité où nous venons de la voir briller, sous les princes de la maison d'Este, qui cessèrent de gouverner Ferrare, en même temps qu'Alphonse II cessa de vivre, dans l'année 1597. Ces princes virent sous leurs yeux ce que n'avaient jamais vu d'autres souverains, c'est-à-dire, que presque tous les styles classiques de l'Italie furent naturalisés dans leur capitale par des imitateurs classiques. Ils eurent leur Raphaël, leur Buonarroti, leur Corrège, leur Titien, leur Paul Caliari. La mémoire des princes d'Este doit rester en exemple au monde; car, vrais citoyens de leur pays, ils y protégèrent les talents, y favorisèrent les lettres, y encouragèrent les arts du dessin. Le changement de gouvernement eut lieu au temps de Clément VIII, souverain pontife, pour l'entrée duquel on prépara des fêtes publiques. Les travaux qui devaient contribuer à les embellir, furent confiés au Scarsellini et au Mona, dont on choisit les pinceaux, comme ceux qui étaient le plus capables de produire beaucoup en peu de temps. On y employa ensuite d'autres peintres, tels que Bambini et Croma, pour copier plusieurs tableaux choisis de cette ville, que la cour de Rome voulut transporter dans sa capitale, en laissant à Ferrare les copies de ses chefs-

d'œuvre, et aux historiens ferrarais, le soin d'en déplorer la perte. On y établit ensuite comme légat le cardinal Aldobrandini, neveu du pape, et, comme lui, protecteur des beaux-arts, mais étranger, et, par cette raison, plus disposé à acheter les peintures des anciens maîtres, qu'à encourager parmi les artistes vivants, le génie de la peinture. On peut supposer la même chose à l'égard de la plus grande partie des successeurs de ce prélat, puisque, vers l'an 1650, le Catanio, comme on le lit dans sa vie, attribuait la décadence de l'art au manque de protecteurs, et qu'il engageait le cardinal Pio de Ferrare à accorder quelques pensions à de jeunes peintres, pour qu'ils étudiassent à Ferrare. Mais ces secours passagers n'apportèrent à l'école aucun avantage durable et solide; et si les autres écoles de l'Italie marchèrent en rétrogradant pendant ce siècle, celle de Ferrare demeura presque totalement anéantie. On ne peut, cependant, lui contester la gloire de s'être soutenue encore debout au milieu de circonstances aussi défavorables, et d'avoir continué pendant long-temps à prendre les meilleurs modèles pour objets d'une noble émulation.

Vers les commencements du dix-septième siècle, lorsqu'une nouvelle ère politique eut pris naissance à Ferrare, une période nouvelle commença aussi pour son école de peinture, et je l'appelle l'époque des imitateurs des Carraches. Je ne puis rendre compte ni de la vie ni des ouvrages de ce *Pierre* de Ferrare que Malvasia a nommé avec le Schedone parmi les élèves de Louis Carrache; son nom ne m'est tombé sous les yeux dans aucun autre livre. Ainsi, le passant sous silence, je placerai à la tête de cette époque nouvelle,

Pierre de Ferrare.

deux habiles peintres, qui, sans entrer dans l'académie des Carraches, adoptèrent leur goût et leurs principes: ces deux artistes furent, le Bonone à Ferrare, et le Guercino dans l'État Ferrarais. Ce dernier ayant beaucoup vécu à Bologne avec son école, j'ai écrit, dans l'histoire de la peinture de cette ville, ce qu'il est inutile de répéter ici. D'autres peintres prirent la place des précédents, et figurèrent, à leur tour, dans l'étendue de la légation de Ferrare; et ce furent presqu'autant d'élèves de l'école des Carraches ou de leurs disciples, au point que ce qui reste aujourd'hui de l'école de Ferrare est presque une continuation de celle de Bologne. Enfin, c'est un nouveau degré de gloire pour l'école ferraraise, que d'avoir produit des émules célèbres de la dernière école de l'Italie, comme elle en avait produit à l'égard des précédentes : observons-les en détail.

Carlo Bonone.

Carlo Bonone, que le célèbre Cochin n'appelait jamais autrement que Bourini, fut élève du Bastaruolo. Lorsqu'il fut privé de son maître, il continua de suivre la manière qu'il tenait de lui; mais il penchait beaucoup dès lors à la force, à la projection des ombres, à la difficulté, et plus qu'aucun autre Ferrarais de son temps. Je crois que, désespérant de pouvoir égaler la grace de Scarsellino, il préméditait de lui opposer une manière plus énergique et plus grande, et il n'avait pas un grand chemin à faire pour la trouver, pendant que les Carraches florissaient à Bologne. Il partit donc de son pays natal; et ce fut peut-être en passant par cette ville, qu'il conçut la première idée de son style nouveau. Après avoir été à Rome, et y être resté plus de deux ans, dessinant dans l'académie le beau formé

par la nature, et, hors de là, le beau créé par les arts, il retourna à Bologne, où il voulut rester pendant une année, ou plutôt, « jusqu'à ce qu'il se fût rendu maître « du caractère et du coloris des Carraches, qui se rap- « prochaient beaucoup des principes qu'il avait reçus « et des habitudes qu'il avait prises, sans se mettre da- « vantage en peine d'étudier d'autres manières. » C'est ainsi que s'exprime Baruffaldi. Il dit ensuite que Carlo s'arrêta aussi à Venise, mais qu'il en partit plus embarrassé qu'instruit, et résolut de ne pas *s'écarter d'une ligne* de la manière des Carraches. Il vit aussi Parme et les ouvrages du Corrège, comme d'autres l'ont rapporté ; mais il ne changea point pour cela de résolution. Il est facile d'apprécier jusqu'à quel point il s'avança dans la route qu'il s'était prescrite, d'après les jugements de savants Bolonais cités dans plusieurs histoires, et qui, en voyant un de ses ouvrages, l'attribuèrent, sans hésitation, à Louis Carrache. On peut en juger aussi par la voix générale, qui l'a proclamé le *Carrache* des Ferrarais.

Il est encore plus facile de tomber dans cette erreur, à l'égard des compositions qui ne contiennent qu'un petit nombre de figures, que dans les grands sujets d'histoire. Dans les premières, l'illusion pourrait être produite par la grandeur du dessin, les idées et les mouvements des têtes viriles, la coupe, l'ampleur, le jet, et l'effet des draperies, le choix et la distribution des couleurs, le ton général, qui, dans plusieurs de ses ouvrages habilement conduits, se rapprochent singulièrement du style bolonais ; mais, lorsqu'il voulut exécuter des compositions à grande machine, il n'imita point assez les Carraches, qui furent toujours économes

de figures, et attentifs à les faire ressortir par une combinaison toute à eux. Il s'attacha davantage aux Vénitiens, et chercha les moyens, les divisions propres à multiplier les personnages de son action. Les grandes *Cènes* qu'il peignit, et dont quelques-unes ont été reproduites par les gravures en cuivre de Bolzoni, pourraient presque passer pour des inventions de Paolo, tant elles sont riches en perspectives de galeries, d'escaliers, et tant le lieu de la scène est rempli d'acteurs et de spectateurs. On vante beaucoup son Banquet d'Hérode, à St-Benoît; celui des Noces de Cana, aux Chartreux, à *Santa Maria in Vado*, et dans d'autres lieux de Ferrare, mais surtout le Festin d'Assuérus, dans le réfectoire des Chanoines réguliers de St-Jean, à Ravenne. La toile est grande aussi bien que le portique qu'elle représente; mais la multitude de personnages qui y est contenue est immense. Les convives, les assistants, les ministres du service, remplissent l'espace principal. Des chœurs de musiciens, et des joueurs d'instruments, occupent les balcons; et dans un enfoncement, où l'on aperçoit les jardins, d'autres tables de conviés sont placées avec un tel art de perspective aérienne, que les yeux se détachent à regret de ce brillant spectacle. On y trouve aussi une variété d'attitudes, une originalité de costumes, une richesse d'ustensiles, telles que l'on croit ne pouvoir jamais finir de tout voir. Il y a, entre autres, quelques figures plus soigneusement étudiées, telles que celle d'Assuérus, celle de l'officier qui préside au service, celle d'un page à genoux, qui présente au roi la couronne royale; enfin, celles de quelques chanteurs, dont les uns charment par la noblesse de leur attitude,

les autres par la vivacité de leur expression, ou par la grace de leurs mouvements. Jamais Bonone n'a produit d'ouvrage, dans lequel il ait plu aussi également à lui-même et aux autres. Cependant l'église de *Santa Maria in Vado* renferme une si grande quantité de ses peintures, et sur les murs et dans le bassin, et dans le soffite, qu'il faut absolument voir ce grand temple, pour se faire une idée de l'étendue du talent de *Bonone.* Lorsque Guercino vint de Cento à Ferrare, il y passait des heures entières, et toute son ame était absorbée dans la contemplation des peintures de Carlo. J'ai lu, quelque part, que ces compositions « l'avaient élevé jusqu'à la hauteur de Corrège « et des Carraches; » et il est certain qu'il eut beaucoup de leur méthode : comme eux, il dessinait avec soin, modelait ses figures en cire, disposait les plis, et les plaçait aux lumières du soir pour en obtenir un plus grand effet; ce qu'il cherchait avec plus de soin encore que les Carraches mêmes. Mais je respecte davantage l'opinion générale, qui ne reconnaît point de rivaux, mais seulement des imitateurs de ces grands hommes; et j'ai entendu des connaisseurs qui auraient désiré que *Bonone* eût eu plus de constance dans l'exactitude du dessin, dans le choix des têtes, dans la force de l'empâtement, et dans la bonne méthode de l'*impression.* En mettant à part ces exceptions, cet artiste ne laisse point d'être un des meilleurs peintres qu'ait vus l'Italie, après les Carraches; et quoiqu'inférieur en âge au *Scarsellini*, l'on ne peut dire qu'il lui fût inférieur en mérite. La ville toujours divisée, à cet égard, en partis opposés, ne s'accorda jamais à donner la palme, soit au plus vieux, soit au plus jeune. Leurs

styles étaient différents, mais chacun d'eux était grand dans le sien ; et lorsqu'ils travaillaient en concurrence, chacun d'eux mettait en action tous les ressorts de son industrie, pour ne point paraître au-dessous de l'autre; ce qui rendait toujours la victoire incertaine. On voyait, il y a peu d'années, à la *Scala*, et l'on voit encore ailleurs, des tableaux dans lesquels ils disputèrent de talent ; et l'on s'étonne de voir comment le Bonone, habitué à remplir des toiles immenses, s'était conformé, aussi bien qu'aucun autre grand peintre, à finir, à polir, et, pour ainsi dire, à donner la délicatesse de la miniature à des figures de plus petites proportions, comme s'il eût aspiré à ce que le Scarsellino ne fût pas plus admiré que lui dans ces délicieuses peintures de cabinet. Plusieurs galeries, et principalement celle des *Bevilacqua*, nobles ferrarois, en ont de beaux morceaux. On voit en public le Martyre de Ste-Catherine, dans l'église de ce nom; vrai chef-d'œuvre, objet de l'ambition de beaucoup d'ultramontains, qui ont fait vainement briller des sommes d'or pour l'obtenir.

École de Bonone. Lionello Bonini.

Aucun élève de l'école de Bonone ne s'est fait un grand nom; et moins encore que les autres, Lionello, neveu de Carlo par son frère, et son héritier. Son oncle, plein d'affection pour lui, avait entrepris de l'instruire, et était parvenu à le rendre maître des principes de la peinture; mais sa mauvaise volonté l'empêcha de s'appliquer sérieusement à les mettre en pratique. Tout ce que l'on connaît de ses ouvrages fut exécuté, ou avec le secours de Carlo, ou sur ses dessins, ou est tout-à-fait médiocre. D'autres qui avaient saisi avec beaucoup de bonheur la manière du chef de l'école,

mourureut jeunes : de ce nombre furent, *Jean-Baptiste* de la Torre, né à Rovigo, et *Camille Berlinghieri*, jeunes peintres, doués d'un rare génie, et dont les ouvrages ont été recueillis avec soin dans les galeries. Ils ont aussi laissé, à St-Nicolas, de brillantes prémices de leur talent. Le premier y peignit le Bassin; mais, ayant été averti par son maître de quelque défaut qui déparait cet ouvrage, non-seulement il ne voulut point le finir, mais il partit, dans son dépit, pour aller à Venise où il se fixa, et où peu de temps après, il mourut assassiné. Le tableau de la *Manne*, dans cette même église de St-Nicolas, est un ouvrage de Berlinghieri, qui en a laissé quelques autres dans la ville. Il en reste aussi plusieurs à Venise, où on l'appelait le *Ferraresino*, et où il termina sa vie avant d'avoir accompli sa quarantième année. Jean-Baptiste della Torre. Camillo Berlinghieri.

Alphonse Rivarola, qui demeura en honneur par-dessus tous ses condisciples, fut aussi nommé le *Chenda*, à cause d'un héritage qui lui était survenu. Son maître étant mort, il fut proposé par Guido Reni pour achever un ouvrage commencé par Bonone, comme celui de tous les peintres qui était le plus en état d'imiter le style de ce dernier. C'était le Mariage de la Vierge, à *Santa Maria in Vado*. Bonone avait ébauché cette composition; le Chenda la peignit, Lionello n'ayant point osé s'engager dans cette entreprise. Le tableau souffre quelque désavantage de la comparaison des deux pinceaux; mais on y reconnaît que celui qui l'acheva n'était point indigne de succéder à Bonone. Ses compatriotes portèrent le même jugement en voyant, à St-Augustin, le Baptême de ce Saint dans un temple d'une belle architecture, et présentant une perspective Chenda.

qui annonce toute l'intelligence d'un habile maître. On y estime aussi les Fables de Guarini et de Tasso, qu'il figura dans la Villa Trotti, et les tableaux qu'on voit encore de sa main dans la ville, chez ces mêmes personnages et dans d'autres maisons. Mais il ne cherchait pas beaucoup à travailler pour les églises ni pour les galeries, et recherchait davantage les suffrages populaires, qu'il recueillait en servant d'architecte et de peintre à la fois dans les fêtes publiques, surtout dans les tournois, qui, à cette époque, étaient si fort en usage parmi nous. Une de ces solennités, qui eut lieu à Bologne, fut la cause de sa mort prématurée. Il y travailla, ou avec peu de succès, et il en mourut de chagrin; ou, selon d'autres, avec trop de succès, et il mourut empoisonné. C'est ainsi que s'éteignit, en peu d'années, l'école de Carlo Bonone, en laissant, cependant, beaucoup de tableaux, que l'uniformité de leur style fait attribuer à l'école en général, saus désigner aucun auteur en particulier.

Francesco Naselli.

J'ai réservé à la classe des imitateurs des Carraches, *François Naselli*, noble ferrarais, quoique quelques-uns prétendent qu'il fut instruit dans son art par le Bastaruolo; mais ce fait est douteux. Ce qui est certain, c'est qu'il dessina le nu avec assiduité dans une académie, qu'il concourut à faire ouvrir à Ferrare, et qu'étant allé à Bologne, il y copia différents ouvrages des Carraches et de leurs élèves. On trouve, dans les églises de son pays natal, ainsi que dans les collections particulières, beaucoup de fruits de ses études; et les plus remarquables sont deux Miracles de Saint-Benoît, copiés dans le cloître de *San Michele in Bosco*, et placés aujourd'hui à St-Georges des Olivetains, à

Ferrare. L'un de ceux-ci est imité de Louis Carrache, et l'autre de Guide; et l'on préfère à l'un et à l'autre la Communion de St-Jérôme, qui orne la Chartreuse, et qui est copié d'après l'original d'Augustin Carrache. Naselli avait aussi de la prédilection pour Guercino, et copia tout ce qu'il put se procurer des ouvrages de ce peintre, qu'il choisit pour son modèle favori, après les Carraches. Ce fut au moyen de ces exercices que Francesco parvint à inventer et à peindre de lui-même avec succès. Son caractère fut grandiose, animé, moelleux. Il se distingua aussi par une touche large et un empâtement plein de vigueur, mais qui, dans les chairs, tire un peu sur le bronzé. La Ste-Françoise Romaine des Olivetains, et l'Assomption de St-François, sont des tableaux de son invention, ainsi que plusieurs Cènes, très-riches de figures, qui font partie de quelques collections particulières : on en compte jusqu'à cinq dans le monastère des religieux de Cîteaux. Il peignit aussi, à la Scala, en concurrence avec l'un des Carraches, avec Bonone et le Scarsellino : il fut regardé comme ne s'étant point montré indigne d'une pareille lutte; et dans la vente de ces précieuses compositions, qui eut lieu en 1772, pour secourir l'hôpital des Enfants-Trouvés, le prix que l'on mit à ses peintures, prouva qu'elles étaient fort estimées. Quoiqu'il appartînt à une famille noble, et qu'il eût de la fortune, il ne demeura jamais sans travailler, et il paraît qu'il voulut inspirer le même goût à ceux de sa famille. Crespi raconte avoir lu que Francesco Naselli eut un fils nommé *Alexandre* : mais les historiens n'en parlent que comme d'un homme médiocre; et, en le lais- Alexandre Naselli.

sant dans l'oubli, ainsi que ses ouvrages, je n'occasionerai qu'une perte bien légère à mes lecteurs.

J'interromps, pour un moment, la chaîne des imitateurs des Carraches, afin de placer ici deux hommes de génie, qui, à l'exemple de Naselli, devinrent peintres presque d'eux-mêmes, mais s'attachèrent à la manière vénitienne. *Jean-Paul Grazzini*, le meilleur ami qu'eût jamais eu Bonone, embrassa d'abord la profession d'orfévre. Son goût naturel pour la peinture lui en fit apprendre les principes, en écoutant seulement les discours de Bonone et des autres peintres de son temps. Impatient de les mettre en pratique, il voulut peindre, pour l'école des orfévres, le tableau d'autel de St-Éloi : au bout de huit ans, il le termina, et ce fut avec une telle habileté, que ce seul ouvrage suffit pour décider du mérite supérieur de Grazzini, qui s'approcha plus qu'aucun autre du style de Pordenone. Il comptait alors déja près d'un demi-siècle; ce qui ajouta encore à l'admiration dont il fut l'objet à Ferrare. Il continua ensuite à faire, avec le même goût, des ouvrages moins considérables, qui existent encore dans des maisons de la ville. Cet exemple rare, et même tout-à-fait neuf, m'a paru digne de figurer dans l'histoire. Un peu plus tard, *Joseph Caletti*, surnommé le *Crémonais*, commença à se faire connaître. Il apprit à peindre, bien moins par ses maîtres que par les exemples des Dossi, et de Titien, dont il sut, non-seulement imiter le dessin, lorsqu'il le voulut, mais aussi la couleur, qui est si difficile : il apprit même à contrefaire cette espèce de vernis d'ancienneté que le temps produit sur les peintures, et qui leur donne de l'harmonie. Il peignit

Jean-Paul Grazzini.

Joseph Caletti.

beaucoup pour les galeries, tantôt des demi-figures, tantôt des bacchanales, ou de petits sujets d'histoire. Baruffaldi en a reconnu dans plusieurs collections appartenant à des familles nobles de Ferrare, et a été obligé de disputer contre des connaisseurs, qui soutenaient qu'ils étaient de Titien. Il raconte, en outre, qu'un élève distingué de Pierre de Cortone en acheta une grande quantité à Ferrare, et à un prix très-élevé, avec la certitude de les vendre à Rome pour des ouvrages du Titien, ou du moins pour des productions de son école; mais à Ferrare, qui est remplie des peintures de Caletti, il n'est point aisé de débiter de pareilles fables. On le reconnaît dans cette ville à ses chairs, qui sont un peu bronzées; à certaines lumières hardies, qui empruntent leur force d'une opposition d'ombres trop chargées; enfin, à des nuages sombres, et à d'autres accessoires négligés et mal faits. Souvent aussi l'extravagance de la composition accuse l'auteur; comme lorsque, par exemple, dans une bacchanale, qui rappelle celles du Titien, il introduit une chasse, ou quelque jeu moderne; ce qui est la même chose que de peindre des sangliers dans la mer, ou des dauphins dans une forêt. C'est ainsi que les autres dons de la nature sont quelquefois gâtés en lui par le défaut de jugement : un cerveau de cette trempe ne paraît pas destiné à orner des églises. Cependant, on voit avec plaisir, dans celle de Saint-Benoît, ses Quatre Saints Docteurs, au-dessus d'un autel; et sur un autre, son admirable Saint-Marc, figure correcte, grandiose, pleine d'expression, et environnée, sous l'aspect le plus pittoresque, d'une foule de livres qu'il représenta d'une manière si naturelle et si vraie, qu'on

l'appelait le *Peintre aux Livres*. Après avoir achevé cet ouvrage, le Cremonese disparut de la ville, et l'on n'entendit plus parler de lui. Plusieurs auteurs ont cependant écrit, mais par pure conjecture, qu'il était mort vers l'an 1660.

Costanzo Cattanio.

Revenons au peintres de l'école des Carraches. Le premier qui ait le droit d'être nommé ici, est *Costanzo Cattanio*, élève de Guide; j'ai vu son portrait sur toile, ainsi qu'en gravure, et il a une expression presque menaçante. Le caractère d'homme brave et courageux, ou peut-être seulement l'ambition de paraître tel, ambition qui, par je ne sais quelle cause, s'empara de l'esprit de beaucoup de peintres du temps du Caravage, détourna de sa carrière l'heureux génie de Costanzo. Cet artiste vécut, tantôt exilé, tantôt contumace, tantôt occupé à défendre ses protecteurs, qui, par des soupçons d'inimitié, ne sortaient jamais sans armes, et auxquels il assurait, qu'accompagnés par lui, ils ne mourraient jamais. Lors même qu'il s'appliqua au travail, il laissa voir dans ses figures quel était son caractère dominant. Les personnages qu'il introduisait le plus volontiers dans ses sujets d'histoire, étaient des soldats d'un aspect terrible, et des spadassins; sortes de personnages peu conformes à la douceur du style de son maître. Il empruntait ces idées, et beaucoup d'autres encore, des gravures d'Albert et de Lucas de Hollande, et il les réduisait à sa manière, qui est correcte et savante, surtout pour les têtes et pour les armures d'acier. Quoiqu'il recherchât généralement la vigueur dans son style, et qu'après avoir vu les autres écoles de l'Italie, il ait profité de chacune d'elles, il découvre néanmoins, de temps

en temps, des traces non équivoques de l'école de Guido, et même dans le Saint-Antoine qu'il peignit pour l'église paroissiale de Corlo, ainsi que dans la Cène de J.-C. qu'il plaça dans le réfectoire de Saint-Silvestre, ouvrages dans lesquels il voulut paraître plus rapproché de la manière de Guide; il y réussit habilement.

Un autre Ferrarois, nommé *Antonio Buonfanti*, et désigné, en outre, par le surnom de Torricella, sortit, dit-on, de l'école de Guido Reni; particularité sur laquelle Baruffaldi garde le silence. L'église de Saint-François renferme deux grands tableaux d'histoire, sur des sujets tirés de l'évangile, et dont ce Buonfanti est l'auteur; mais on n'a guère d'autres peintures, ni d'autres renseignements, à Ferrare, sur cet artiste; et il semble même qu'il ait fait sa résidence ailleurs. Il est certain que les jeunes peintres qui succèdent à cette époque, sont tous regardés comme appartenant à l'école du Cattanio. Tels sont, *Fantozzi*, surnommé le *Parma*, *Carlo Borsati*, *Alexandre Naselli*, *Camillo Setti*, peintres qui excitent à peine la curiosité de leurs compatriotes. *Giuseppe Avanzi* est plus connu à cause des nombreux ouvrages qu'il a produits, lesquels sont embrouillés pour la plupart, et peints de premier jet. On nous le représente presque comme un artisan, qui se hâte, enfin, de gagner en vingt-quatre heures une bonne journée. Cependant, le Saint-Jean decollé de la Chartreuse, peinture tout-à-fait dans le style du Guercino, et quelques autres morceaux sur toile et sur cuivre, qu'il retoucha, et auxquels il consacra plus de temps, prouvent qu'il aurait pu, s'il l'eût voulu, se faire honneur de son talent.

Antonio Buonfanti.

École du Cattanio. Le Parma, Borsati, Naselli. Setti, Giuseppe Avanzi.

Jean Bonatti.

Mais la plus grande gloire de Cattanio, est d'avoir formé *Giovanni Bonatti*, et de l'avoir mis en faveur auprès du cardinal Pio. Bonatti dut à la protection de ce prince de l'église les moyens et les secours nécessaires pour s'instruire, d'abord à Bologne sous le Guercino, puis à Rome, sous le Mola. Il le maintint aussi à Venise, à ses frais, et pendant long-temps, pour étudier d'après les grands maîtres de cette école; et non content de ces marques de bienveillance, il lui fit faire d'autres voyages pittoresques dans la Lombardie. Il voulut ensuite l'avoir à la cour, comme surintendant de sa collection de tableaux, et le combla de tant de bienfaits, que le public, considérant Bonatti comme une créature de ce prince, l'appelait toujours *Giovannino del Pio.* Il demeura à Rome, où il fut considéré parmi les meilleurs peintres de son temps; il se distingua toujours par le choix et l'exactitude qu'il mit dans ses productions, et par la connaissance approfondie qu'il avait acquise des différents styles des écoles italiennes, dont la vue, pendant son voyage pittoresque, lui avait été, ainsi qu'il le disait lui-même, plus profitable qu'on ne saurait le croire. Et en effet, c'est par les grands modèles que le peintre, ainsi que l'écrivain, parvient à se former ; mais, l'un peut les voir tous réunis dans une seule bibliothèque, tandis que l'autre est dans la nécessité d'aller les chercher dans plusieurs villes, et dans chaque ville, de les étudier dans plusieurs endroits. Bonatti ne laissa en public, à Rome, qu'un tableau dans l'église de l'*Anima*, une histoire de Saint-Charles, à la *Vallicella*, et un tableau d'autel représentant Saint-Bernard, chez les religieux de l'ordre de Cîteaux ; ouvrage que le Guide

de Rome recommande singulièrement aux curieux. Le reste des ouvrages de ce peintre est chez des particuliers, et se réduit à un nombre assez borné; car, il ne vécut bien portant, que jusqu'à l'âge de trente-cinq ans: il en passa onze, ensuite, dans un état continuel de maladie, après lesquels il mourut à Rome même.

Lanfranco donna aussi à cette école un élève, que le Passeri appelle *Antonio Richieri* de Ferrare. Celui-ci suivit son maître à Naples et à Rome, et peignit au couvent des Théâtins, sur les dessins de Lanfranc. Je n'ai point trouvé d'autres renseignements à l'égard de ses peintures, mais je sais qu'il s'appliqua aussi à la gravure, ainsi que nous l'apprend le même Passeri; et qu'à Naples il grava un tableau de son maître, qui avait été refusé par celui qui le lui avait commandé. On a encore une quantité des ouvrages de *Clément Majola*, que les Ferrarois réclament comme leur concitoyen, et qui fut élève de Pierre de Cortone. Il fit un assez grand nombre de tableaux à Ferrare, et parmi ceux-ci, un Saint-Nicolas soutenu par un ange, dans l'église de Saint-Joseph. Il est cité aussi comme un des bons élèves de Pierre, dans les *Notizie* de Montalboddo, pour des productions qui existent encore dans ce lieu. Titi en signale d'autres, à Rome, à la Rotonde, et dans des temples divers; mais il lui donne un autre maître, et prétend qu'il fut enseigné par Romanelli.

Antonio Richieri.

Clemente Majola.

Cependant, le nom déja célèbre de Cignani, commençait à donner du crédit à son académie, et parmi les jeunes commençants qui voulurent en faire partie, il y vint de Ferrare un *Maurelio Scannavini*, et un

Maurelio Scannavini.

Giacomo Parolini. Maurelio doit être compté dans le petit nombre de ceux qui se proposèrent pour but de devenir les émules de leur maître, dans cette exactitude scrupuleuse dont nous avons rapporté ailleurs des exemples. Il était naturellement lent, et ne pouvait se résoudre à laisser sortir un ouvrage de son atelier, que lorsqu'il le voyait parfaitement fini dans tous ses détails. Ses embarras domestiques le sollicitaient vainement de se hâter davantage; il ne changea jamais de méthode; et il vit sans envie le bouillant *Avanzi* surchargé de commissions et d'argent, tandis qu'il vivait dans le besoin avec sa famille. La noble maison de *Bevilacqua* vint souvent à son secours, et l'on doit dire en l'honneur des personnages de cette illustre famille, que pour les figures peintes dans l'appartement, où l'Aldovrandini avait fait la perspective, ils ne se contentèrent point de lui payer le prix convenu, mais qu'ils y ajoutèrent une gratification considérable. Après cette peinture, il n'en fit pas beaucoup d'autres à fresque; genre de travail qui exige une extrême promptitude dans un artiste. Il en fit davantage à l'huile, et l'on met au nombre des plus remarquables, le Saint-Thomas de Villanova, placé aux Augustins déchaussés; puis à l'église della *Mortara*, la Sainte-Brigite évanouie et soutenue par des anges. La famille des Bevilacqua, celles de Calcagnini, de Rondinelli, de Trotti, ont de la même main des tableaux de cabinet; et ce sont ou des portraits, genre pour lequel Maurelio eut un talent particulier, ou des sujets d'histoire en demi-figures, à la manière de Cignani. On y trouve une grace, une douceur d'empâtement, une vigueur de teintes qui ne lui donnèrent lieu d'envier,

aux peintres qu'on peut lui comparer, que la fortune qui leur fut plus favorable.

Giacomo Parolini, élève du chevalier Peruzzini, à Turin, puis de *Cignani*, à Bologne, se trouva présent à la mort de *Maurelio*, et termina quelques ouvrages qu'il avait laissés imparfaits, voulant à la fois honorer la mémoire de son ami, et secourir les enfants qu'il laissait orphelins. Il n'eut point ce fini qui caractérise les vrais imitateurs de *Cignani*; mais il soutint cependant aussi le nom de sa seconde école, par l'élégance du dessin, par l'ordre et la richesse de sa composition, par le charme de son coloris, principalement dans les chairs. Ayant le sentiment de ses forces dans cette partie difficile de la peinture, il se plut à introduire dans ses tableaux, des figures nues, et de préférence, parmi celles-ci, des figures d'enfant, auxquelles, souvent, les yeux exercés reconnaissent la main de l'auteur. Ses bacchanales, ses danses dans le goût de l'Albane, ses caprices sont en si grand nombre, à Ferrare, qu'il serait plus facile de compter les galeries où ils manquent, que celles où il s'en trouve. Les étrangers en possèdent aussi une assez grande quantité, et il en existe, en outre, des gravures à l'eau-forte, exécutées par l'inventeur. On estime beaucoup son tableau de la *Ceinture*, où la Vierge-Marie est représentée parmi plusieurs saints qui, presque tous, sont de l'ordre des Augustins. Ce tableau a été gravé au burin par *Andrea Bolzoni*. Les trois tableaux d'autel que Parolini a laissés dans la cathédrale, méritent d'être considérés; mais ce qui acheva sa réputation, ce fut le Soffite de St-Sébastien, à Vérone, lequel représente le Saint près de monter au séjour de la gloire cé-

Giacomo Parolini.

leste, au milieu d'un chœur d'anges. Cet ouvrage a du charme, et la composition en est bien entendue. *Parolini* est le dernier parmi les peintres de figures, dont *Baruffaldi* ait écrit la vie avec détail ; et le dernier aussi, sur le tombeau duquel on ait gravé un éloge, en l'élevant au rang des grands maîtres. La gloire de la peinture ferraraise parut alors ensevelie avec lui. L'auteur du *Catalogue*, dans son quatrième volume, a recueilli les noms et rédigé les vies de quelques autres artistes, en y mêlant une foule d'épisodes. Il ne raconte guère de tous ces peintres de figures, que leurs disgraces : l'un, comme *Jean-François Braccioli*, élève de *Crespi*, commence avec succès, fait des peintures de galeries, puis sa tête s'affaiblit ; l'autre se dégoûte tout à coup de la peinture ; un autre travaille peu, et seulement en amateur ; un autre encore fait quelques ouvrages assez recommandables, mais peint, pour la plupart du temps, comme un insensé ; celui-ci a du talent, et la mort l'enlève avant le temps ; celui-là vit, et n'a point de talent. Cependant, *Jean-Baptiste Cozza*, de Milan, suppléa pendant quelques années à la disette des artistes nationaux, et figura comme un peintre fécond, harmonieux et facile. Il ne fut pas toujours correct, mais il plut à la multitude, et même aux connaisseurs lorsqu'il le voulut, comme dans le tableau qui représente plusieurs Saints de l'ordre des Servites, à l'église appelée de *Cà bianca*.

Giovanni Francesco Braccioli.

Gio. Battista Cozza.

Académie de Ferrare.

Ceux qui, après lui, eurent le plus de célébrité, et une célébrité méritée, furent ceux qui font aujourd'hui partie de l'académie de Ferrare laquelle, par les soins du cardinal *Riminaldi*, a obtenu, dans ces dernières années, une si grande réputation. Le nom de cet illustre

citoyen, uni à ceux des professeurs que lui-même a choisis et dont il a protégé les travaux, marquera pour leurs successeurs une quatrième époque de peinture. L'académie fut soumise par le noble prélat à des réglements, et devint une institution imposante. Plusieurs jeunes Ferrarais, qui se destinaient à la peinture, durent à ses soins et à sa générosité la facilité d'aller étudier à Rome, tandis que d'autres jouissaient à Ferrare, sous ses auspices, de tous les avantages d'une instruction bien dirigée. Il eut aussi beaucoup d'influence à l'université, sur la prospérité des lettres. Ce n'est point ici le lieu de s'étendre sur l'éloge de ce mécène moderne. Ses grandes qualités, consacrées par une foule de monuments, décrites dans une multitude de livres, sont bien mieux gravées encore dans les cœurs reconnaissants de ses compatriotes, et ne craignent point l'oubli de l'avenir.

Il nous reste à parler des autres genres de peinture, et nous commencerons par la perspective. Après que cet art eut pris un nouvel aspect à Bologne, et qu'il se fut peu à peu répandu dans le reste de l'Italie, ainsi que nous l'avons vu, il s'introduisit aussi à Ferrare, et il fut apporté par *Francesco Ferrari*, né à Rovigo, qui en est à peu de distance. Cet artiste avait appris d'un Français à peindre les figures, et devint ensuite professeur d'ornements et de perspective, sous le bolonais *Gabriel Rossi*. Je ne trouve cependant, à Bologne, aucune trace non-seulement du style, mais même du nom de ce dernier. Ceux qui ont été à portée de faire une comparaison entre les deux manières, jugent que Francesco ne l'égale point pour la majesté de l'architecture, telle qu'il la représente, mais qu'il Perspective.

le surpassa par une couleur forte et durable, et par ce relief que l'on aime à trouver dans ces sortes de productions. Il eut, en outre, sur son maître, un avantage considérable, qui fut de savoir composer des sujets d'histoire avec assez de talent. On voit encore de la main de Ferrari, la Dispute de St-Cyrille, et la Pluie changée en pierres par Élias, dans l'église de St-Paul. Ces tableaux, dit *Baruffaldi*, offrent un ensemble qui charme les regards. On voit au *Carmine*, ainsi qu'à St-Georges, d'autres preuves du talent de ce peintre, dans le genre historique ; mais elles le cèdent toujours à ses perspectives d'architecture : ce fut là sa véritable vocation. Il travailla aussi pour les théâtres dans plusieurs villes de l'Italie, ainsi qu'à Vienne, au service de Leopold Ier. Obligé pour rétablir sa santé, de quitter l'Allemagne, il retourna à Ferrare, où il ouvrit une école.

Ecole de Ferrari.

Il eut pour disciples un *Mornassi*, un *Grassaleoni*, un *Paggi*, un *Raffanelli*, un *Giacomo Filippi*; mais Antonfelice, fils de Ferrari, les surpassa tous en réputation. Ce dernier n'essaya point l'art des figures; il s'arrêta à l'architecture, et, dans celle-ci, au style de son père, à la délicatesse duquel il sut réunir une noblesse qui lui fit aisément gagner la faveur du public. Il fut employé dans les palais *Calcagnini*, *Sacrati*, *Fieschi*, et dans plusieurs autres lieux publics et particuliers de Ferrare, ainsi qu'à Venise, à Ravenne et ailleurs, toujours avec gloire et avec utilité pour sa fortune. Cependant sa santé ayant beaucoup souffert, pour avoir peint à fresque trop continuellement, et ayant été réduit par cette raison à vivre d'une manière moins aisée, il conçut une telle aversion pour cet art,

Antonfelice Ferrari.

qu'en faisant son testament, il déclara son fils, déchu de sa succession, s'il voulait exercer la profession de peintre de fresques. Il fut donc remplacé en ce genre par des élèves qu'il avait formés, et parmi lesquels *Joseph Facchinetti* s'éleva au-dessus de tous les autres. Il peignit à Ste-Catherine de Sienne et ailleurs, d'un style à la fois solide et délicat, et il passe presque pour le Mitelli de son école. Un de ses condisciples se rapprocha beaucoup de son style, et même avec quelque accusation de plagiat. Ce fut *Maurelio Goti* de Ferrare, duquel il reste encore des perspectives sur toile dans les galeries. *Girolamo Mengozzi Colonna* appartient au même pays et à la même école; mais il s'établit et vécut long-temps à Venise. Il embellit de ses ornements les figures de *Zampieri*, dans l'église des Tolentini, et celles de Tiepolo aux Carmes déchaussés. Enfin, il figura des perspectives d'architecture dans le palais ducal et ailleurs. Zanetti qui, dans le *Guide*, avait indiqué son nom, de la même manière que nous venons de l'écrire plus haut, l'appelle dans la *Pittura Veneziana* (c'est-à-dire, trente-huit ans plus tard), *Colonna Mengozzi*, et prétend qu'il est originaire de Tivoli. Guarienti le regarde comme le premier peintre de perspective de son temps.

Giuseppe Facchinetti.

Maurelio Goti.

Girolamo Mengozzi.

L'art des paysages, qui, depuis l'époque des Dossi, était presque tombé dans l'oubli à Ferrare, y fut rapporté par quelques étrangers. *Giulio Avellino*, appelé, à cause de sa patrie, le Messinois, s'arrêta long-temps dans cette ville et y mourut au commencement du siècle. Il avait été disciple de Salvator Rosa, dont il adopta le style en lui donnant de la grace, et il l'enrichit de ruines, de fragments d'architecture, et même de petites

Paysages.

Jules Avellino.

figures touchées avec esprit. MM. Cremona et Donati en ont choisi des morceaux; et il n'y a presque point de galeries à Ferrare ou dans la Romagne, qui ne se fasse honneur d'en posséder. Après lui, parut à Ferrare *Giuseppe Zolo*, originaire de Brescia, au rapport de Crespi : ce peintre figura parmi les paysagistes avec assez de succès; mais son goût, qui n'est précisément rattaché à celui d'aucun maître, a emprunté quelque chose à un grand nombre d'entre eux. Il eut une grande fécondité d'inventions et de détails. Ses bâtiments sont de l'ordre rustique; ses ruines semblent un peu trop modernes, et sont capricieusement parsemées de broussailles et de lierre; les fonds en sont très-azurés; enfin, on y remarque une grande variété d'objets et de figures, pour lesquelles l'auteur eut moins de talent que pour les paysages. Les ouvrages qu'il fit dans les premiers temps sont plus estimés que les autres; car, comme il commençait à avoir beaucoup de travaux à faire, il se mit à peindre de pratique, et, à l'exception du coloris, qu'il soigna toujours, il négligea tout le reste. Ses tableaux, ordinairement, sont d'autant meilleurs que les figures sont plus petites; et l'on en voit, non-seulement chez les curieux dans ce genre, mais encore au Mont de piété, et dans la sacristie de Saint-Léonard. Zola forma plusieurs élèves : le meilleur de ceux-ci fut Girolamo Gregori. Enseigné dans l'art des figures par le Parolini, puis par Gioseffo dal Sole, sa répugnance à se donner de la peine fut cause qu'il ne réussit que rarement dans des ouvrages plus considérables, dont il produisit cependant un grand nombre. Il eut de grands succès dans le paysage : on peut en dire autant de l'Avanzi que nous avons nommé il n'y a pas long-

Giuseppe Zolo.

temps, et qui, outre qu'il fit sur toile et sur cuivre des paysages charmants, l'emporta aussi sur tous ses compatriotes, dans l'art de faire les fruits et les fleurs.

C'est ici le lieu de rappeler une invention d'une grande utilité pour la peinture; invention que l'on dut, dans cette dernière époque, à l'industrie d'un Ferrarais, et qui a été perfectionnée par d'autres. *Antonio Contri*, fils d'un légiste de Ferrare, que des intérêts de famille obligèrent de faire un long séjour à Rome, et ensuite à Paris, étant naturellement porté au goût du dessin, s'y exerça dans ces deux grandes villes; mais il se perfectionna, d'abord, dans la broderie plus que dans la peinture. De retour en Italie, s'étant établi à Crémone, il apprit de Bassi à peindre des paysages, où il introduisait aussi des fleurs; genre de peinture dans lequel il se distinguait plus que dans tous les autres : il parvint aussi à bien peindre la perspective et les animaux. Ses tableaux, et ceux de François, son fils, qui imita son style, demeurèrent à Crémone et dans les environs; mais son invention, de laquelle je viens de parler, se répandit au loin; il trouva donc le moyen de transporter des murs sur les toiles, les peintures quelles qu'elles fussent, sans qu'elles perdissent la moindre chose du dessin ou de la couleur. Diverses expériences, tentées durant une année entière, le conduisirent à imaginer une colle, ou une espèce d'enduit bitumineux, qu'il étendait sur une toile de la même grandeur que la peinture qu'il voulait transporter, et après l'y avoir foulée, au moyen d'une latte de bois, il coupait la chaux à l'entour, et appliquait derrière la toile un grand panneau bien appuyé, afin que le travail prît et s'imprimât également : quelques

Peinture transportée des murs sur la toile.

Antonio Contri.

Francesco Contri.

jours après il détachait adroitement du mur la toile, qui emportait avec elle la peinture, et l'étendant sur une surface de bois plane, il y appliquait, en dernier lieu, une seconde toile enduite d'une composition plus glutineuse et plus tenace encore que la première : ensuite il plaçait sur ce travail un monceau de sable qui fût assez pesant pour le comprimer également sur tous les points. Au bout d'une semaine il revoyait les deux toiles, détachait la première avec de l'eau chaude, et sur la seconde restait toute la peinture enlevée de la muraille. Il répéta cette expérience dans plusieurs maisons de Crémone : pour Baruffaldi, à Ferrare; puis à Mantoue pour le prince d'Harmstat, gouverneur de la ville, lequel, de cette manière, put envoyer à l'empereur quelques têtes ou quelques autres ouvrages de Jules Romain, détachés du palais Ducal. Contri tint toujours caché le secret de son enduit; mais cependant on vit faire des expériences semblables à la même époque dans des pays étrangers. On raconte dans le journal de Trévoux que Louis XV fit transporter le fameux Saint-Michel, de Raphaël, de son ancienne toile sur une nouvelle; que cette opération eut tout le succès désiré; que même les gerçures qui avaient gâté la première disparurent dans la seconde (1). Cette circonstance pourrait faire soupçonner que Contri ne fut peut-être pas le premier inventeur de ce procédé, ainsi que les Ferrarais veulent le prétendre; mais je ne fais ici qu'exprimer un doute, par la raison que je ne puis prononcer en faveur de l'une ou l'autre partie,

(1) M. l'abbé Requeno, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Essais sur le rétablissement de l'art des peintres anciens de la Grèce et de Rome*, édit. de Venise, page 108.

ne sachant point précisément l'année dans laquelle Contri fit ses premières tentatives et en obtint le résultat. Ce que personne ne peut lui contester, c'est qu'il fut le premier à essayer cette opération sur les fresques, et que la méthode qu'il employa fut entièrement de son invention ; mais soit qu'il ait été le créateur de cet art, ou qu'il ait seulement découvert les moyens d'en faire l'application, son secret même, ou quelque autre procédé équivalent, est généralement connu aujourd'hui en Italie. En passant à Imola, j'ai vu dans une maison particulière, deux sujets tirés de l'histoire de la Vierge, que Cesi avait peints autrefois dans la cathédrale de cette ville ; ils avaient été depuis lors enlevés de leur place et transportés sur de grandes toiles. Si cette invention eût pris naissance quelques années auparavant, on aurait peut-être sauvé quelques-unes de ces peintures antiques, desquelles il ne reste aujourd'hui que le souvenir, consacré par les livres et par les regrets des amis des-beaux arts.

Encaustique.

Nous devons enfin faire mention d'un autre art non moins intéressant pour la peinture, et qui, après une longue suite de siècles, se vit, en quelque sorte, renaître en Italie, en grande partie par le moyen d'un ingénieur espagnol. Cet artiste vécut pendant plusieurs années à Ferrare, et fut aidé par les peintres de cette ville dans ses expériences et dans ses entreprises. Il y avait déja quelques années que l'on avait poursuivi à Paris la recherche de la méthode à l'encaustique, c'est-à-dire celle que les Grecs et les Romains de l'antiquité employaient à l'aide du feu (1). Quelques paroles de

(1) V. l'Encyclopédie, à l'article *Encaustique*.

Vitruve et de Pline, qui sont obscures pour nous, et que les critiques ont lues et interprétées de diverses manières, étaient la carte et la boussole qui devaient conduire à la découverte de ce nouveau monde. On savait que la cire jouait presque dans l'ancienne peinture le même rôle que l'huile dans la peinture moderne; mais la manière de la préparer, de l'amalgamer avec les couleurs, de l'employer dans son état de liquéfaction, de l'entretenir dans cet état par le moyen du feu, jusqu'à ce que l'ouvrage eût atteint son entière perfection, voilà ce qui faisait l'objet principal des recherches (1). Le comte de Caylus qui cultivait la science de l'antiquité, moins pour l'histoire que pour les beaux-arts, fut le principal moteur de cette louable curiosité. L'académie royale des inscriptions seconda ses vues, et proposa un prix solennel à celui qui trouverait, pour peindre à l'encaustique, un procédé qui méritât son approbation : on imagina et l'on tenta mille moyens. A cette époque la philologie, la chimie, la peinture, contribuèrent, toutes de concert par leurs lumières, à l'activité de cette recherche. Parmi beaucoup de méthodes proposées par les trois académiciens Caylus, Cohin, Bachelier, deux qui obtinrent des prix, peuvent se réduire à une seule, et elle fut imaginée par le dernier de ces trois savants : on peut en lire tous les détails dans l'Encyclopédie, à l'article *encaustique*. Depuis ce temps les peintres nationaux ne manquèrent point de faire de nouvelles tentatives et de s'exercer à faire des tableaux à l'encaustique. L'un d'eux,

(*a*) De nouvelles recherches du même genre ont été faites avec succès en Angleterre, il y a peu d'années. (N. du T.)

qui vint à Florence en 1780, me fit voir une tête avec une partie de buste qu'il avait peinte. Je le vis aussi travailler. Il avait auprès de lui un fourneau, sur lequel étaient, dans divers petits vases, des couleurs qui toutes différaient de matière, et étaient mêlées avec de la cire, puis un troisième ingrédient; je ne sais si c'était du sel de tartre, comme l'indique la dissertation qui avait obtenu le prix à Paris, ou si c'était quelque autre matière. Un second fourneau était placé derrière le carton, ou le panneau sur lequel il peignait, afin de le maintenir toujours dans un degré convenable de chaleur. Le travail terminé, il le repassait en entier avec une petite brosse de soie, ce qui lui donnait beaucoup de luisant.

Il y eut encore, pendant ces derniers temps, en Italie, beaucoup de personnes qui recherchèrent cet art. Les restes si nombreux de l'ancienne peinture, qui, exempts des injures du temps, se conservent à Naples et à Rome, insultent, pour ainsi dire sous nos yeux, aux ouvrages des modernes, qui, en beaucoup moins de temps, vieillissent et meurent à jamais; c'est ce qui donna occasion à M. l'abbé D. *Vincenzio Requeno* de composer le livre dont nous avons parlé un peu plus haut, et qui vit le jour, pour la première fois, à Venise, en 1784. Toutes les qualités les plus désirables se réunissaient dans ce personnage, pour rechercher et répandre une nouvelle découverte en ce genre: l'intelligence d'un homme de lettres, la pratique de la peinture, le raisonnement d'un philosophe, enfin la patience de celui qui essaie des expériences. Il est facile de juger du mérite de son ouvrage, lequel est dans toutes les mains. Ce n'est point ici le lieu d'en

apprécier toutes les vues ; mais c'est ce qu'a fait M. le chevalier de Rossi, dans les trois extraits de cet ouvrage, publiés dans le premier volume des *Mémoires des Beaux-Arts*, journal le plus abrégé, peut-être, de tous ceux qu'a vus l'Italie, et cependant celui de tous qui a eu le plus de suffrages. Ce que je dois faire ici, est de rendre la justice qui est due à la pénétration et à la sagacité de l'auteur. Il aperçut les inconvénients de la méthode décrite dans l'Encyclopédie, et il trouva un procédé nouveau. Il reconnut que le sel de tartre n'avait pu être employé par les Grecs pour rendre la cire soluble et obéissante au pinceau, et parce qu'ils ne le connaissaient point, et parce que sa propre expérience l'assurait de l'effet contraire. Il vit aussi que l'application du feu derrière la peinture, ne pouvait être non plus le moyen auquel les Grecs avaient eu recours, parce qu'il n'est point praticable lorsqu'on peint sur de gros murs. Il tenta une multitude d'expériences, et il découvrit, enfin, que la substance résineuse, appelée gomme de lentisque, pouvait faire l'effet qu'il avait espéré en vain du sel de tartre. Ce fut avec cette gomme et avec de la cire qu'il fit des espèces de pastels, et il trouva plusieurs moyens d'en tempérer les couleurs, pour les rendre applicables à la peinture. Après avoir terminé celle-ci, il était dans l'usage, tantôt de lui donner une légère couche de cire, en place de vernis, tantôt de la laisser telle qu'elle était, sans y ajouter ce glacis ; mais quelle que fût la méthode qu'il employât, il avait toujours soin de perfectionner son ouvrage par l'approche du feu, ou, suivant son expression, par la *brûlure*. Cette dernière opération se fait, en approchant un brasier de la pein-

ture, à la surface de devant, et l'on passe ensuite sur tout le travail un linge qui en avive les teintes et les rend plus brillantes.

Les premiers essais que M. l'abbé *Requeno* en fit lui-même, ou qu'il confia d'abord à différents peintres, sont à Bologne où je les ai vus, chez S. E. don Joseph *Pignatelli*: ce dernier a beaucoup contribué par ses lumières et par un généreux emploi de ses richesses, à faciliter cette découverte; mais on ne pouvait espérer qu'un nouveau genre de peinture se perfectionnât dans un seul atelier. L'auteur de l'ouvrage cité plus haut, le sentit, et s'exprima à cet égard en ces termes: « Lorsqu'on aura trouvé une gomme résineuse meil-« leure, c'est-à-dire plus blanche, plus dure, et aussi « soluble avec la cire et l'eau, que celles que j'ai em-« ployées, les peintures à l'encaustique seront plus « belles, plus solides et plus durables. Je ne suis point « peintre de profession, et comme amateur, je ne mé-« rite aucun éloge particulier. Mes autres tableaux « n'ont point été faits pour autre chose que pour dé-« montrer que l'on peut peindre d'une manière facile « et solide avec la cire, sans huile, sans colle, et avec « le seul mélange de la gomme, de la cire et de l'eau. » Il excita depuis lors les artistes à propager sa méthode, et il en vit les résultats.

Sans parler des chimistes qui ont contribué par leurs lumières à l'avancement de cet art (1), l'école

(1) Voyez *Discorso della cera punica*, du chevalier Lorgna, Vérone, 1785: *Osservazioni intorno alla cera punica*, du comte Luigi Torri, Vérone, 1785. L'ouvrage du P. Federici fait mention d'un autre opuscule de M. Giovanni Maria Astorri de Trévise, publié à Venise en 1786. On y recommande le miel

de peinture, à Rome, prit pour ainsi dire sur elle, le soin de le diriger, de l'améliorer, de le conduire à sa maturité. C'est dans ce temps que vivait le conseiller Renfestheìn, l'ami de Mengs et de Winckelmann, homme d'un goût très-éclairé dans les arts du dessin, et continuellement environné d'une foule d'artistes, auxquels il communiquait ses lumières sur leur art, ou auxquels il ordonnait des travaux pour des étrangers, ou personnages de distinction, ou souverains. Il leur proposait, tantôt une méthode, tantôt une autre pour la peinture à l'encaustique. Et en peu de temps, son cabinet fut rempli de tableaux sur toile, sur bois, en pierres diverses, et qu'il avait fait passer par toutes les épreuves, en les mettant sous terre, ou dans l'eau, ou en les exposant à toutes les intempéries de l'air, sans qu'ils eussent éprouvé d'altération. Alors la nouvelle découverte se répandit dans beaucoup d'ateliers, et se propagea successivement dans les villes de l'Italie et des pays étrangers. On a peint à l'encaustique des salles entières, comme celle que l'archiduc Ferdinand, gouverneur de Milan, fit orner de cette manière, dans sa maison de plaisance de Monza; et cet art, jusqu'à présent, a mieux réussi pour les ornements et pour les paysages, que pour les figures. Tout le monde sait qu'il n'est point parvenu à cette douceur, et à ce fini,

d'Espagne comme étant propre à préparer et à blanchir la cire; et l'auteur, étant peintre lui-même, expose plusieurs tentatives faites par lui-même au moyen de cette méthode employée de diverses manières, et lesquelles, dit-il, ont bien réussi. M. Giovanni Fabroni, surintendant du cabinet royal de physique à Florence, a écrit sur le même sujet. Voyez l'anthologie romaine de l'année 1797.

auxquels parvinrent les anciens avec la cire, et les modernes avec l'huile, et avec le vernis. Mais lorsque l'on s'occupera davantage de le perfectionner, on peut espérer qu'il s'élèvera dans ce genre un nouveau *Van-Eych*, et qu'il trouvera, ou pour mieux dire, perfectionnera ce que *tous les peintres du monde avaient si long-temps désiré*. (Vasari).

LIVRE V.

ÉCOLE GÉNOISE.

PREMIERE ÉPOQUE.

Les Anciens.

Parmi les anciennes écoles de l'Italie, c'est à celle de Gênes, que j'assigne la dernière place, en considérant le temps dans lequel elle fleurit, mais non pas par rapport au mérite de ses productions; mérite qui égala celui de plusieurs des écoles rivales. Les commencements de la peinture, dans la Ligurie, furent lents et obscurs; mais, à son premier élan, ses progrès furent brillants et rapides. Il reste à Gênes, à Savone, et dans d'autres villes de la rivière de Gênes, des peintures anciennes dont on ignore l'auteur. L'une de celles-ci, qui est au-dessus d'une porte de Savone, est remarquable par la date de 1101. Le premier des peintres qui soit connu dans cette ville, par des travaux encore existants, est un *Franciscus de Obertis;* nom que lui-même a écrit au bas d'un tableau représentant une Vierge entre deux anges, et que l'on voit à Gênes, dans l'église de Saint-Dominique; cette pein-

XIVe siècle.

Francois de Oberto.

ture ne rappelle en rien celles de Giotto, et fut faite en 1368. On ne peut affirmer d'une manière incontestable, qu'elle soit l'ouvrage d'un peintre national, comme on peut l'assurer du *Moine* d'Ieres, et de *Niccolò* de Voltri, qui sont connus par l'histoire, mais non par aucun ouvrage qui soit venus jusqu'à nous. Aucun écrivain ancien ne nous a indiqué le nom propre du Moine des Iles d'Or, ou Iles d'Hieres (appelées autrefois Iles Stœchades). Cette manière de le désigner, vient du long séjour qu'il fit dans ces îles; du reste, son nom de famille fut *Cybo*, et les historiens l'ont fait entrer dans la généalogie d'Innocent VIII. On dit qu'il fut non-seulement bon poète en langue provençale, et bon historien, mais fort habile, en outre, à peindre en miniature; il dut à ce talent la faveur du roi et de la reine d'Arragon, auxquels il fit hommage de quelques livres ornés de ses miniatures. Il se plut aussi à retracer, en peinture, des oiseaux, des poissons, des quadrupèdes, des arbres avec leurs fruits, des vaisseaux de formes diverses, des perspectives de villes ou d'édifices; enfin, tous les objets qu'il voyait dans ces îles. Que les exemples de Giotto aient influé sur le talent de ce religieux insulaire, dans un siècle fécond en miniaturistes, et qui ne manqua point de peintres dans un plus grand genre, ce n'est là qu'une conjecture de Baldinucci; et il est d'autant moins facile de l'appuyer, que, selon le témoignage de l'histoire, ce moine ne s'appliqua que fort tard au dessin, et que ce fut d'abord dans l'île de Lerino, où l'on ne sait point qu'il ait jamais existé de peintres de l'école de Giotto. Voltri fut un peintre de figures : il existait quelques-uns de ses tableaux au temps de *So-*

Le Moine des Isles d'Or. Niccolò Voltri.

prani, qui en a fait l'éloge, sans, cependant, indiquer précisément le style, ou l'école de l'auteur.

XVe siècle.

Ce furent pour la plupart des peintres étrangers qui travaillèrent dans le quinzième siècle, et au commencement du siècle suivant, pour la capitale et pour les villes secondaires ; presque tous demeurèrent ignorés dans leurs écoles nationales, parce qu'ils vécurent vraisemblablement dans la Ligurie. Il existe à Gênes, dans un cloître de *Santa Maria di Castello*, une peinture d'un allemand nommé *Giusto di Alemagna*. Il y peignit à fresque une Annonciation, en 1451; cette peinture, précieuse dans son genre, et d'un fini égal à celui de la miniature, semble promettre à l'Allemagne, le style d'Albert Durero. Vers le même temps, *Jacopo Marone*, d'Alexandrie, coloria, en détrempe, un tableau d'autel à plusieurs compartiments, à San Jacopo de Savone, et au milieu de la même église, une Crêche avec un fond de paysage : ce tableau est exécuté dans tous ses détails, avec un soin exquis. On voit à Sainte-Brigitte, deux tableaux d'autels d'une même main; l'un, de l'année 1481, et l'autre de l'année 1484. L'auteur fut un *Galeotto Nebea* de Castellaccio, lieu situé près d'Alexandrie. Les trois Archanges dans le premier, et Saint-Pantaléon avec d'autres martyrs dans le second, sont représentés sur un fond d'or, avec beaucoup d'intelligence, tant pour les formes que pour les vêtements, qui sont d'une grande richesse, et dont les plis, d'une roideur qui donne aux étoffes l'apparence du papier, ne rappellent aucune autre école. Le gradin offre de petits sujets d'histoire, dont le travail est un peu cru, mais assez correct.

Giusto d'Alemagne.

Jacopo Marone.

Galeotto Nebea.

Passant de la capitale à Savone, dans l'église érigée

par Sixte IV, pour la sépulture de sa famille, un autre peintre d'Alexandrie, nommé *Giovanni Massone*, peignit vers l'an 1490. Quoiqu'il ne soit point nommé dans l'histoire, il dut avoir la réputation d'un habile peintre, à l'époque où il vécut, puisqu'il avait été choisi pour l'exécution de cet ouvrage, et qu'il en fut récompensé par le prix de 192 ducats. Il consiste en un petit tableau d'autel, où sont représentés, aux pieds de la Vierge, le pape et le cardinal Julien, son neveu, qui occupa ensuite le Saint-Siége, sous le nom de Jules II. Cette même ville qui conserve soigneusement les monuments antiques, nous met à portée de tirer de l'oubli un *Tuccio d'Andria*, qui travaillait à Saint-Jacques en 1487; puis deux Pavésans qui, peut-être un peu plus tard, peignirent sur toile, et signaient, l'un *Laurentius Papiensis*, et l'autre, *Donatus comes Bardus Papiensis*. Un autre étranger, Bressan de naissance, et Carmélite de profession, nous est indiqué par une inscription qu'on lit à Saint-Jean, sous un tableau d'autel, qui représente la Nativité du Sauveur. On y lit : *Opus F. Hieronymi, de Brixia, Carmelitae*, 1519. On trouve du même pinceau, dans le cloître des Carmes, à Florence, une Piété qui porte cette épigraphe : *F. Hyeronimus, de Brexia*. Il est digne d'être connu et de n'être point oublié, quand ce ne serait que pour son savoir dans la perspective; art qui fut si généralement cultivé, depuis Foppa, à Brescia et dans toute la Lombardie. Jérôme dut être élève de ce monastère, où l'on cultivait la peinture à cette époque, suivant le témoignage de l'Averoldi, qui parle avec admiration d'un frère, Jean-Marie de Brescia, et du cloître des Carmes de la même ville, qu'il orna

Giovanni Massone.

Tuccio d'Andria.

Laurent et Donato de Pavie

Jérôme de Brescia.

F. Jean-Marie de Brescia.

de sujets tirés des histoires d'Élie et d'Élisée. Jérôme fut sans doute le compagnon ou le disciple de ce Jean-Marie, et je ne conçois pas comment il est inconnu à l'Orlandi, qui, cependant, appartenait au même ordre.

On ne connaît aucun artiste étranger qui ait ouvert une école dans la Ligurie, à l'exception d'un peintre de Nice, que la longue succession de ses élèves et de ses prosélytes a presque fait regarder comme le Père de l'ancienne école génoise. Son nom fut Louis Brea, et ses ouvrages ne sont point rares à Gênes, non plus que dans le reste de l'État Génois. Sa vie et ses travaux comprennent une espace qui s'étend depuis 1483, jusqu'à 1513. Il est inférieur, à l'égard du goût, aux meilleurs peintres contemporains des autres écoles; car il fit usage des dorures, et montra plus de sécheresse dans son dessin qu'il n'en eurent jamais. Son style, toutefois, le cède à un très-petit nombre d'entre eux, pour la beauté des têtes et pour la vivacité des couleurs, qui subsistent encore, presque sans altération. Ses plis ont de la grace, sa composition est sage : le choix de sa perspective prouve qu'il recherchait les difficultés. Ses mouvements ont de la hardiesse. Au total, il semble moins avoir appartenu à une école quelconque, qu'avoir été lui-même chef d'une école nouvelle. Il n'osa pas tenter les grandes proportions; mais dans les petites, telles qu'un Massacre des Innocents que l'on voit à Saint-Augustin, il déploya une grande habileté. On a beaucoup vanté un Saint-Jean qu'il fit dans l'oratoire de la Madone de Savone, par ordre du cardinal de la Rovere, en concurrence avec cinq autres artistes.

Louis Bera.

C'est ainsi que jusqu'à l'an 1513, la peinture, à Gênes, fut totalement entre les mains des étrangers, ou si les peintres nationaux la cultivèrent, ils étaient, du moins, en petit nombre, comme nous le verrons bientôt; et les uns et les autres étaient encore bien éloignés de la connaissance des bonnes méthodes de ce temps. Octavien Fregoso, élu doge dans cette même année 1513, donna enfin un nouvel éclat aux beaux-arts, en appelant, à Gênes, Jean-Jacques Lombardo, sculpteur, et *Carlo del Mantegna*, peintre qui, comme nous l'avons rapporté ailleurs, hérita des travaux et de la célébrité de son maître. Carlo, non-seulement peignit à Gênes, mais enseigna, en outre, avec un succès qui paraîtrait incroyable, si les ouvrages de ses imitateurs n'existaient encore. C'est ainsi que Brea donna le premier élan à l'école génoise, et que Carlo continua de la soutenir. Cette école, dont la succession ne fut point interrompue pendant une longue suite d'années, et qui, durant cet espace, conserva toujours le même éclat, a été décrite, en détail, dans deux volumes, par deux peintres différents. L'auteur du premier de ces deux volumes, est Raphaël Soprani, noble génois, lequel a écrit les vies des peintres de son pays, qui se sont succédés jusqu'en 1667. Il y ajouta, en outre, plusieurs notices relatives à des artistes étrangers qui avaient travaillé dans cette riche capitale. Le second est l'ouvrage du chevalier Carlo Ratti, secrétaire de l'académie ligurienne, qui, après avoir reproduit les vies de Soprani, enrichies de notes curieuses, a continué cet ouvrage en un autre volume, et en suivant le même plan jusqu'à nos jours. Il a publié, de plus, en deux petits volumes, un guide, pour indiquer tout ce que possède

Carlo del Mantegna.

de mieux, en matière de beaux-arts, non-seulement Gênes, mais toutes les dépendances de son territoire; travail d'une grande utilité, et, si je ne me trompe, sans exemple jusqu'à présent en Italie et au dehors. Ainsi, par les soins de cet estimable écrivain, l'histoire des peintures de la Ligurie, est devenue, parmi celles du reste de l'Italie, l'une des plus complètes, quant au nombre, et l'une des plus exactes pour le véritable caractère et pour les jugements portés sur ses artistes. Aidé de ces documents et de diverses autres notices qui m'ont été communiquées, à Gênes, par M. Ratti lui-même; enfin, avec le secours de tous les autres renseignements que j'ai pu réunir, je reprends la suite de mon discours.

Pierfrancesco Sacchi.

Vers le temps où Carlo vint à Gênes, un hasard non moins heureux pour cette ville, y conduisit encore Pierfrancesco Sacchi, fort vanté par Lomazzo, qui le nomma *Pierfrancesco Pavesi.* Ce peintre avait une grande expérience du style qui était alors en vogue à Milan : c'était un bon peintre de perspective, un riant paysagiste, un dessinateur correct et soigné. Il reste encore de sa main, en public, un tableau d'autel, représentant les Quatre Saints Docteurs, dans l'oratoire de Sant' Ugo. Le style de Sacchi a une grande conformité avec celui de Carlo del Mantegna, autant qu'on peut en juger par ses ouvrages de Mantoue; car il ne reste, à Gênes, aucun vestige de ses productions. L'école de Ludovico Brea renfermait alors deux jeunes élèves doués des plus heureuses dispositions pour la peinture : le nom de l'un était Antonio Semini; celui de l'autre, Teramo Piaggia, ou Teramo Zoagli, du lieu de sa naissance. L'histoire ne dit point qu'ils aient été guidés par la voix ou par l'exemple des nouveaux maî-

tres quand ils commencèrent à peindre pour le public; mais leurs tableaux le disent assez. Ils travaillaient en commun et mettaient leurs noms réunis au bas de leurs ouvrages. Ils y ajoutèrent même leurs portraits, dans le Martyre de Saint-André, qu'ils peignirent pour l'église de ce nom. Il est impossible de voir ce tableau sans y reconnaître le style de Brea; mais perfectionné et devenu plus moderne. Les figures ne sont point encore aussi grandes qu'on les fit dans le bon siècle, et le dessin n'y est point assez moelleux : il y a, du reste, une vérité dans les traits qui arrête les regards; et dans le coloris, une harmonie qui les charme. Les plis des draperies sont naturels, la composition un peu confuse, n'est cependant point sans mérite. Peu de peintres, parmi ceux qui suivirent le style que l'on nomme antico-moderne, sont à préférer à ces deux artistes. Teramo, en peignant seul à Chiavari et à Gênes même, tient un peu plus de l'antique, surtout dans ce qui regarde la composition, mais il est toujours animé, correct et gracieux dans les traits de ses personnages. Antonio me semble avoir presque été le Pier Perugin de son école. Il se rapproche beaucoup du bon siècle, dans la Déposition de croix que les Dominicains de Gênes conservent de sa main, ainsi que dans plusieurs autres tableaux fort estimés, et pour les figures et pour les accessoires de perspectives et de paysages, mais ce n'est pas là où on l'admire le plus. Il faut voir la Nativité qu'il peignit à Saint-Dominique de Savone, pour demeurer convaincu qu'il rivalisa aussi avec Perino et avec Raphaël même.

Avant de passer à une époque plus intéressante, on doit donner ici une place à d'autres peintres nationaux

que j'ai déja indiqués précédemment. Il semble que l'on peut admettre dans leur nombre, quoique sans une certitude positive, *Aurelio Robertelli*, de la main duquel on voit, à Savone, une Image de la Vierge, peinte sur une colonne de l'ancienne cathédrale, en 1499, et transportée dans la nouvelle église métropolitaine, où elle est pour le peuple l'objet d'une vénération particulière. Une peinture de *Niccolò Corso*, auprès de Gênes, est postérieure de peu de distance à celle-ci, et porte la date de 1503. C'est un sujet tiré de la vie de S-Benoît, peint à fresque, dans la *Villa* de Quarto, qui appartient aux PP. Olivetains. Le Corso travailla beaucoup, en outre, dans le réfectoire, dans le cloître, et dans l'église voisine de ce couvent. Soprani, en faisant mention de plusieurs autres de ses ouvrages, vante la fécondité des idées du peintre, l'expression des sentiments, et surtout la vivacité et la solidité du coloris. Il ajoute que, s'il avait eu moins de rudesse, il pourrait être rangé parmi les premiers de sa profession. Le même écrivain, en considération d'un tableau d'autel que l'on voyait autrefois à San Martino d'Albaro, avec la date de 1516, fait l'éloge d'un *Andrea Morellino*, peintre, plein de grace dans tous les traits de ses figures, bon peintre de portraits, suave et vaporeux dans les contours, et l'un des premiers qui, dans ces contrées, aient frayé la route à la manière moderne. Il nomme aussi d'une manière honorable F. Lorenzo Moreno, Carme et peintre de fresques fort habile, duquel on voit une Annonciation, dans un cloître du *Carmine*. L'on a scié cette peinture, et on l'a détachée des murs extérieurs, afin de la mieux conserver. Le Soprani préconise un reli-

Aurelio Robertelli.

Niccolo Corso.

Andrea Morellino.

F. Lorenzo Moreno.

gieux de Saint-François, nommé *F. Simon* de Carnuli, lequel figura, en 1519, à Voltri, dans l'église de son couvent, deux sujets sacrés, sur un grand tableau d'autel. L'un, est l'Institution de l'Eucharistie, et l'autre, la Prédication de Saint-Antoine : cet ouvrage n'est point encore tout-à-fait exempt de la sécheresse du siècle, quant aux figures; mais dans l'architecture, ainsi que dans la fuite et la dégradation de la perspective, l'exécution est si parfaite, que le célèbre Andrea Doria voulait l'acheter à quelque prix que ce fût, pour en faire un don à l'Escurial; mais les habitants de Voltrini refusèrent toute espèce de proposition à cet égard, et conservent encore ce tableau. F. Simon de Carnuli.

Quelques autres peintres qui durent toute leur célébrité à leurs enfants, seront nommés avec eux, dans le cours de la période suivante, à laquelle il est temps de passer.

SECONDE ÉPOQUE.

Perino et ses prosélytes.

Tandis que l'art s'avançait d'un pas rapide à Gênes et dans toute l'étendue du territoire génois, le mémorable sac de Rome, avec toutes les autres calamités qui le précédèrent et le suivirent, offrait à l'Italie le plus affligeant spectacle. Ce fut alors que les élèves de Raphaël, dispersés de toutes parts, se réfugièrent, ceux-ci dans une ville, ceux-là dans une autre. Nous avons vu, dans le cours de cet ouvrage, Polydore et Salerno à Naples, Jules à Mantoue, Pellegrino à Mo-

dène, Gaudenzio à Milan, devenir les fondateurs d'autant d'écoles célèbres. Nous verrons ici une autre école, instituée à Gênes par Perino del Vaga, et qui a soutenu, à l'égal des précédentes, la dignité de son origine. Perino, accablé d'infortunes, y vint en 1528, après le désastre de Rome, et il fut accueilli avec bienveillance par le prince *Doria*, qui, pendant plusieurs années, l'employa aux travaux d'un magnifique palais, hors de la porte de St-Thomas. Il présida ainsi aux décorations extérieures en marbres sculptés, comme à celles en stucs de l'intérieur, puis aux dorures, aux grotesques, et aux autres peintures, soit à fresque, soit à l'huile; car le prince Doria voulait faire réproduire, dans ce lieu, le goût des salles et des loges du Vatican; ouvrages très-célèbres alors, et dont Perino avait fait une très-grande partie. On ne peut nulle part aussi bien que dans le palais Doria, apprécier le grand talent de cet artiste; et c'est encore un problême à résoudre, si Raphaël a été mieux imité par Perino à Gênes, ou par Jules Romain à Mantoue.

Perino del Vaga

On remarque encore, dans le même palais, de petits sujets qui ont un charme inexprimable; tels sont ceux qui représentent deux Romains illustres: Horatius Coclès et Mutius Scœvola. On croirait voir des compositions de Raphaël. Tels sont encore de Jeunes Enfants s'occupant à leurs jeux, et qui paraissent avoir été imaginés par le Zeuxis d'Urbin. Enfin, l'on y admire un Soffite, où Perino a retracé la Guerre des Géants contre les Dieux; et l'on croit retrouver sous les armes ces mêmes personnages que Raphaël avait figurés, se livrant aux délices d'un joyeux festin, dans le palais Chigi. Si l'expression n'en est pas aussi frappante, si

la grace n'est pas poussée aussi loin, c'est parce que ce grand modèle, qui doit exciter l'émulation d'une foule de peintres, ne peut être égalé par aucun. Il faut ajouter à cette vérité, que Perino, par un système qu'il s'était fait, est moins fini que son maître, et qu'il se rapproche de la manière de Michel-Ange dans le dessin du nu; remarque dont on peut aussi faire l'application à Jules Romain. Quatre salles de ce même palais furent peintes sur les cartons du *Vaga* par *Luzio Romano*, et par quelques Lombards qui, dit le *Vasari*, furent ses auxiliaires. Un de ceux-ci, nommé *Guillaume* de Milan, le suivit aussi à Rome, et acheva les travaux que *Frate del Piombo* avait commencés à la cour pontificale. Les autres ne sont point connus dans l'histoire : ils devaient être peu habiles et payés à vil prix ; car on voit de leurs figures qui sont tout-à-fait lourdes et grossières. Ces taches ne sont point rares dans les ouvrages dont Perino se chargea, parce que, lorsqu'il avait fait les cartons ou les dessins, il les donnait à exécuter à ses élèves ; mais si cette méthode était favorable à ses intérêts, elle ne l'était point à sa gloire qu'il semblait leur sacrifier. C'est ce qu'observe Vasari ; mais je ne puis comprendre qu'il ait le courage de citer à ce sujet les ouvrages pour lesquels Raphaël et Jules Romain empruntèrent aussi la main de leurs élèves. Ces artistes, si justement honorés, furent irréprochables dans le choix de leurs aides, et toujours attentifs à retoucher leur travail. Jamais ils ne donnèrent lieu à ces accusations que l'avidité de Perino lui attira tant de fois en pareil cas. C'est aussi dans le palais Doria, qu'est une frise représentant des Enfants, que ce peintre commença dans une loge, con-

Luzio Romano.

Guillaume de Milan.

tinuée depuis par Pordenone, et achevée par *Beccafumo*. Enfin, l'on y retrouve peut-être aussi quelques restes de ce qu'y peignit Girolamo de Trévise, que son imprudente rivalité avec Perino, détermina subitement à quitter et le prince et la ville. Perino fit à Gênes quelques tableaux pour des églises. On y vit venir dans le même temps d'autres peintures d'autel très-choisies, parmi lesquelles on distingue le Saint-Étienne, que Jules Romain peignit pour l'église qui porte le nom de ce saint; ce tableau est peut-être le plus riche et le plus frappant de beauté, qui soit sorti de l'atelier de ce maître. Ce fut alors que les maisons nobles de Gênes commencèrent à former des collections de tableaux étrangers de toutes les écoles. Leur exemple fut suivi depuis par leurs descendants qui, dans ce genre, l'emportent peut-être sur tous les autres Italiens, les Romains exceptés. Ce pays, étant devenu riche de beaux modèles par l'assemblage de toutes ces peintures, commença bientôt à voir naître un style nouveau, qui se développa avec une rapidité dont on n'a vu d'exemple dans aucune autre école. Du style de *Brea*, qui se ressentait encore du quatorzième siècle, on passa en peu d'années au style de Raphaël; et les élèves mêmes du peintre de Nice, parvinrent, comme nous l'avons dit, à imiter le plus grand peintre de l'univers. Ces commencements ne pouvaient avoir que d'heureux succès, chez un peuple plein de sagacité et d'industrie et au milieu d'une noblesse qui, possédant d'immenses richesses, ne les prodigue jamais avec plus d'empressement, que lorsqu'il s'agit d'élever à la religion de magnifiques sanctuaires, ou de faire construire pour soi-même de somptueuses habitations.

Progrès et caractère de l'école génoise.

C'est là que les palais par leur grandeur, par les ornements, les tapisseries, les meubles de toute espèce dont ils sont remplis, le cèdent à peine aux demeures royales: quelques-uns même n'ont rien à envier à celles-ci. Cette école de peinture a donc été toujours soutenue et encouragée par ce goût général pour le luxe; et comme elle a toujours été dans une grande activité à Gênes même, elle est très-peu connue au dehors. Sa gloire la plus caractéristique, au jugement du chevalier Mengs, s'est manifestée par une multitude de peintres de fresques du premier ordre, au point qu'il est rare qu'un temple ou un palais de quelque ancienneté, ne conserve point des ouvrages magnifiques en ce genre, ou au moins le souvenir qu'ils y ont existé; et c'est une chose bien digne de remarque, que la ville étant exposée à l'air de la mer, tant de peintures à fresque, faites par des artistes anciens, s'y conservent aussi intactes. L'école génoise n'a point manqué non plus de gloire dans ce qui tient à la vérité et à la vigueur du coloris. Ce mérite qu'elle dut en premier lieu à Perino, puis aux Flamands, elle l'a toujours conservé, et elle ne l'a cédé sur ce point à aucune autre école de l'Italie, celle de Venise exceptée: elle a produit aussi d'habiles dessinateurs, quoique quelques-uns, à l'exemple des autres imitateurs, aient plutôt profané leurs pinceaux par des travaux de pratique trop précipités. N'ayant point sous les yeux beaucoup de modèles du beau idéal, elle y a suppléé par le choix de la belle nature, et a plutôt cherché, dans ses figures, la fraîcheur, la force, l'énergie, que la délicatesse et la grace. L'étude des portraits, genre dans lequel cette école eut d'excellents maîtres, et le profit que les artistes trouvaient à l'exer-

cer, influa beaucoup sur les figures de ses premiers temps. Celles de la dernière époque, si elles ont plus de beauté, ont moins d'ame. On y a cultivé aussi l'art des compositions historiques, mais plutôt en grandes qu'en moyennes proportions. Dans celles-ci, ils n'eurent point de poètes, tels que Paul et les autres maîtres de l'école vénitienne. Du reste, l'on n'y a pas violé aussi ouvertement les mœurs et les bienséances, ce qui tient, peut-être, à la culture des lettres qui fut répandue chez la plupart des peintres génois, au nombre desquels on compte plus de gens de lettres, et même plus de membres de la noblesse, que dans aucune autre école; circonstance qui fut principalement l'ouvrage de Paggi. En effet, cet écrivain, dans un discours fort étendu, défendit la dignité de l'art de la peinture (1), et obtint un décret public (2), dans lequel le gouvernement autorisait la noblesse à cultiver cet art, comme étant libéral et digne de ceux qui sont le plus favorisés par le hasard de la naissance. C'est ainsi que la peinture fut particulièrement en honneur à Gênes.

Augustin, Lazzero, et Pantaléon Calvi.

Revenons aux peintres qui firent briller leur gloire individuelle, dans cette ville. Les premiers qui s'approchèrent de *Perino*, pour recevoir ses leçons, furent Lazzaro et Pantaléon *Calvi*, fils et élèves d'un Augustin Calvi, peintre estimable de l'ancien style, et l'un des premiers à Gênes, qui, supprimant les fonds

(1) Il est inséré dans le T. VII des *Lett. Pitt.*, page 148.

(2) Le décret est inséré par le chevalier Ratti dans les notes qu'il a ajoutées à l'ouvrage de Soprani. Les noms de ces nobles peintres qui, pour la plupart, travaillèrent peu et seulement pour leur amusement, se trouvent dans les écrits de ces deux historiens.

dorés, peignirent sur des fonds coloriés. *Lazzaro* avait alors vingt-cinq ans ; son frère, quelques années de plus, et celui-ci ne s'éleva en réputation qu'en prêtant aux ouvrages de Lazzaro, son aide et son nom. Ces mêmes ouvrages furent très-nombreux à Gênes, dans les autres villes de la Ligurie, à Monaco et à Naples ; et dans tous les genres, soit figures, grotesques ou plâtres, dont ils ornèrent les palais et les temples. Quelques-uns de ces ouvrages sont d'une beauté remarquable; de ce nombre est la façade du palais *Doria* (aujourd'hui *Spinola*), représentant des prisonniers dans des attitudes diverses ; composition que l'on regarde comme une école de dessin, ainsi que plusieurs sujets d'histoire, coloriés ou en camaïeu, qui sont du meilleur goût (1). Dans le palais Pallavicini ou Zerbino, les mêmes peintres exécutèrent un sujet d'histoire, connu sous le nom de la Continence de Scipion. Je dois cette notice à M. *Ratti* qui, ne l'ayant point insérée dans son édition de 1768, a pris plaisir à me la suggérer pour mon ouvrage. Lazzaro et Pantaleon y ajoutèrent aussi des nus, avec une si parfaite imitation de leur maître, que, selon l'opinion même de Mengs, on croirait qu'il en est l'auteur. Nous savons, du reste, que Perino fut très-libéral de ses cartons et de ses dessins envers ceux-ci ; ce qui fait que, dans ces ouvrages qui sont les meilleurs qu'ils aient produits, on soupçonne toujours le secours d'une main plus habile. Quoi qu'il en soit, *Lazzaro* s'enorgueillit de son ta-

(1) Cet ouvrage, l'un des meilleurs de Lazzaro, a été célébré par Lomazzo, en même temps que les Triomphes peints par Jules, par Polydore, et par d'autres habiles maîtres, dans le *Traité de la Peinture*, page 398.

lent, il en abusa, et laissa des exemples qu'aucun peintre n'a suivis depuis, à l'exception de Corenzio. Voyant croître et presque dominer quelques jeunes peintres, au préjudice de sa gloire et de ses intérêts, et voulant ne devenir jamais le second, il eut recours aux artifices les plus noirs : il ôta la vie par le poison à *Giacomo Bargone*, qui était de la même école; et, pour nuire aux autres, il s'entoura d'une foule d'adhérents, et peut-être de créatures à ses gages, qui, près de la multitude, c'est-à-dire auprès de ceux qui s'y connaissent le moins, élevaient ses ouvrages jusqu'aux nues, et dépréciaient ceux de ses rivaux. Ces intrigues furent principalement mises en œuvre, lorsque, dans une chapelle des nobles *Centurioni*, il figura la Naissance du précurseur, en concurrence avec Andrea *Semini* et avec Luca *Cambiaso*, qui y représentèrent d'autres traits de la vie de ce saint. Cet ouvrage fut l'un des meilleurs qu'il eût produits, et des plus analogues au caractère de talent de son instituteur; mais il ne put éviter que le génie de Cambiaso ne parût, dès lors, plus brillant que le sien. Alors, le prince Doria choisit Cambiaso pour faire un ouvrage considérable, à fresque, dans l'église de San Matteo. Calvi en conçut tant de dépit qu'il s'adonna à la navigation et à l'escrime, sans vouloir toucher à ses pinceaux pendant l'espace de près de vingt ans. Il les reprit enfin et continua, mais avec une manière un peu sèche, jusqu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. L'une de ses dernières peintures fut celle que l'on voit sur les parois et dans la Coupole de Sainte-Catherine; ouvrage froid, péniblement exécuté, en un mot, qui se ressent de la vieillesse de l'auteur. Au total, depuis son retour à la

peinture, et surtout depuis la mort de Pantaléon, qui l'aidait sans cesse dans tous ses travaux, rien de mémorable ne se rattache au nom de Lazzaro, si ce n'est qu'il prolongea sa carrière jusqu'à l'âge de cent cinq ans.

Andrea et Octave Semini.

Les deux *Semini*, Andrea et Octave, n'eurent pas, que je sache, d'autre maître à Gênes, qu'Antonio leur père, mais, à l'exemple de ce dernier, ils s'étudièrent à saisir la manière de *Perino*, aussi bien que *Luca* leur contemporain. On raconte à ce propos que Perino les ayant trouvés ensemble, occupés à examiner une gravure de Titien, et ayant entendu qu'ils critiquaient, avec la légèreté de leur âge, je ne sais quelle erreur de dessin, il les reprit en leur disant que dans les ouvrages des grands hommes on doit taire ce qui est mauvais et applaudir à ce qui est bon. Cependant les deux frères, enthousiasmés des beautés des ouvrages de Raphaël, voulurent les admirer à leur source, et allèrent à Rome où ils firent de grandes études d'après ce maître célèbre. Ils copièrent aussi l'antique, et, en particulier, la Colonne Trajane. Revenus à Gênes d'où ils furent appelés à Milan, ils y travaillèrent beaucoup, tantôt en commun, tantôt séparément, toujours fidèles aux principes de l'école romaine, surtout dans les premiers temps. Andrea, qui avait reçu de la nature moins de talent qu'Octave, fut peut-être plus constamment attaché à la manière de Raphaël, au moins dans les contours des visages. Il manque parfois de douceur, ainsi qu'on peut l'observer dans un Crucifix dont le grand duc de Toscane avait fait l'acquisition. Il fit aussi quelques fautes contre la correction du dessin, comme dans la Crèche qui est à St-François à Gênes, quoique cet ouvrage,

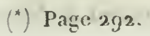
qui est l'un des meilleurs du même auteur, offre dans son ensemble des traits frappants de la manière de Raphaël. Octave, homme peu recommandable, mais bon peintre, fut si habile à imiter le grand homme qu'il avait pris pour modèle, qu'il faut absolument voir ses ouvrages pour s'en faire une idée. Il peignit la façade d'un palais qui appartenait alors aux Doria, et que possède aujourd'hui la famille Invrea; et il y déploya un si bon goût d'architecture, il y figura si habilement divers bustes et figures détachées, et, en particulier, un Enlèvement des Sabines, que Jules-César Procaccini le prit pour un ouvrage de Raphaël, et demanda si ce dernier avait encore laissé quelque autre morceau à Gênes. D'autres peintures à fresque qu'Ottavio fit pour des grands personnages de ce pays, passent pour être d'un mérite égal, ou peu s'en faut; mais il finit, ainsi que la plupart des peintres de fresques, par négliger son style et travailler avec moins de soin. Milan a plusieurs essais de cette manière dégénérée, parce qu'il y passa les dernières années de sa vie. Toute la peinture de la chapelle de San Girolamo à Sant' Angelo, est de sa main; et le morceau le plus considérable est la Pompe funèbre qui accompagne le saint dans son tombeau. On y trouve, sinon une grande pureté de dessin, du moins une grande fécondité d'idées, beaucoup d'esprit, une couleur forte et agréable, car il avait possédé cette partie de la peinture à un degré éminent dans les peintures à fresque; mais, pour celles à l'huile, il ne sut point, ou ne voulut point leur donner le mérite du coloris.

Luca Cambiaso.

Luca Cambiaso, appelé aussi Luchetto de Gênes, ne sortit point de son pays pour étudier la peinture,

et ne fréquenta guère d'autre école que celle de son père, laquelle ne répandit pas un grand éclat, il est vrai, mais où l'on suivait une bonne méthode; ce qui suffit aux hommes de génie. Giovanni, son père, assez bon peintre, à la manière du quinzième siècle, et grand admirateur de Vaga, aussi bien que de Pordenone, après l'avoir exercé à copier des dessins de Mantegna, guide le plus sûr pour la pureté des contours; et, après lui avoir appris l'art de modeler, si utile au relief et au raccourci, le conduisit dans le palais Doria, et lui indiqua ces grands exemples, comme un supplément à ce qui pouvait manquer à son enseignement. Le jeune Cambiaso, qui était né peintre, ne les eut pas plutôt étudiés, qu'il devint leur émulateur. Il commença, n'ayant encore que quinze ans, à produire des ouvrages dignes d'un homme fait, et à promettre qu'il serait, comme il le devint en effet, un des premiers artistes de son temps; dessinateur rapide, hardi, grandiose, et proposé par Boschini à cause de ces rares qualités, comme un modèle pour les beaux contours (*). Ce peintre, qui est fort estimé dans les collections d'amateur, exécutait ses idées avec une si grande vivacité, avec une sureté si parfaite, que l'Armenini affirmait l'avoir vu peindre avec deux pinceaux, et d'une touche non moins franche, et même plus sûre que celle du Tintoret : il était, en outre, fécond en images toujours neuves, ingénieux à introduire les raccourcis les plus difficiles, et à vaincre les plus grands obstacles de son art. Il manqua d'abord de principes solides pour la perspective; mais il

Jean Cambiaso.


(*) Page 292.

en apprit bientôt la vraie théorie par Castello, son meilleur ami, et le compagnon de ses travaux, comme nous le dirons bientôt. Il apprit encore de lui à perfectionner son coloris, et le goût de sa composition. Il fit, en commun avec Castello, plusieurs ouvrages dont l'unité est si parfaite, que l'on peut à peine distinguer la main de l'un de celle de l'autre; mais ces derniers ne furent, cependant, point ses meilleurs. Il faut le chercher dans ceux où il peignit seul, et ce n'est point ailleurs qu'à Gênes, et seulement dans l'espace de douze années; espace auquel Soprani circonscrit le temps le plus brillant de Cambiaso, et l'assertion de cet historien ne doit point surprendre le lecteur. Luca n'eut point l'avantage d'entendre ces grands maîtres, qui, avec deux mots, savent remettre leurs élèves dans la bonne voie. Il se fraya une route presque de lui-même; manière d'avancer toujours longue, pénible, et dans laquelle on doit faire mille tentatives inutiles avant de parvenir au but. Cambiaso y parvint, et il s'y maintint jusqu'à ce qu'une passion violente s'étant emparée de son cœur, comme nous le dirons, il sembla désormais rétrograder en talent.

En nous limitant aux ouvrages de cette période de douze ans, on découvre en ce peintre un homme qui, ayant une prédilection décidée pour l'école romaine, cherche des lumières, ou d'après les estampes, ou dans son propre génie, ou dans d'autres sources, pour y puiser une certaine originalité, qui tantôt se fait apercevoir (et alors on voudrait que Cambiaso ne fût jamais qu'original), et tantôt ne se manifeste point; alors seulement, on ne le voudrait qu'imitateur. C'est au premier de ces deux genres qu'appartient le Mar-

tyre de Saint-Georges, dans l'église qui porte ce nom. Ce tableau, par la beauté de la sainte victime, par son expression, et celle des spectateurs, par la composition, la variété, la vigueur du clair-obscur, est regardé comme le meilleur que l'auteur ait jamais produit. Il existe peut-être beaucoup plus d'exemples du second genre. De ce nombre est le tableau de Saint-Benoît, avec Saint-Jean-Baptiste, et Saint-Luc : ce tableau, que l'on voit aux Rocchettini, offre une conformité frappante avec la manière de Perino et de Raphaël; mais bien plus encore l'Enlèvement des Sabines, à Terralba (bourg voisin de Gênes), dans le palais de l'illustre famille Impériali. Tout plaît dans cet ouvrage; la magnificence des édifices, la beauté des chevaux, la résistance des femmes, la passion des ravisseurs; enfin, les autres sujets plus petits, qui, distribués en plusieurs compartiments, accompagnent le sujet principal, et en continuent, pour ainsi dire, le récit. On dit que Mengs, après avoir considéré cette peinture, dit : « jamais il ne m'a semblé autant qu'au- « jourd'hui, voir les loges vaticanes ailleurs qu'à Rome. » Cambiaso exécuta encore d'autres ouvrages d'un grand mérite, surtout pour des galeries, où j'ai vu de sa main plus de tableaux libres, que de sujets pieux. Enfin, étant demeuré veuf, il devint épris d'une de ses belles-sœurs, et tenta auprès du pape, tous les moyens de l'épouser; mais ce fut en vain, et dès ce moment son style parut dégénérer. Il alla ensuite à la cour de Madrid, toujours avec l'idée de faciliter ce mariage; mais lorsqu'il vit que toute espérance lui était ôtée, il tomba malade et mourut. Il laissa un assez grand nombre de peintures à l'Escurial. On distingue

parmi celles-ci, sur la voûte de l'église, le célèbre Paradis qu'il peupla d'une si grande multitude de figures. Cet ouvrage hautement préconisé par Lomazzo, ne le fut point également par Mengs, qui l'avait vu, et souvent examiné pendant plusieurs années.

Jean-Baptiste Castello.

Jean-Baptiste Castello, compagnon du Cambiaso, est appelé communement, à Gênes, le Bergamasque, pour le distinguer d'un Génois qui portait le même nom et le même prénom; ce dernier, qui fut au nombre des élèves de Luca, devint le plus célèbre miniaturiste de son temps.

L'autre Castello, né à Bergame, et conduit à Gênes, encore enfant, par Aurelio Buso (*), fut laissé par lui dans cette ville lorsqu'il en partit subitement. Abandonné à lui-même, le Bergamasque trouva dans la famille *Pallavicina*, un mécène qui le recueillit, et l'aida à développer son talent. L'ayant envoyé à Rome, on le revit à Gênes, architecte, sculpteur, et peintre qui ne cédait en rien à Cambiaso. Son goût formé sur les modèles de Rome, était très-conforme à celui de Luca, ainsi que je l'ai dit; et c'est ce que l'on peut voir dans l'église de San Matteo, où ils travaillèrent de concert. On y reconnaît facilement le style de Raphaël, mais dégénérant déja un peu en pratique. Cependant, il n'est point maniéré comme celui qui dominait du temps de Sixte et de Grégoire. Les connaisseurs trouvent en Cambiaso plus de génie, et un dessin plus élégant. Dans le Bergamasque, plus de soin, plus de profondeur de savoir, un meilleur coloris; car, souvent, il semble plutôt être sorti de l'école

(*) V. T. III, page 174.

vénitienne, que de celle de Rome. On doit supposer, du reste, que l'harmonie, et l'amitié fraternelle qui régnait entre eux, les porta souvent à s'aider réciproquement; même dans les occasions où, travaillant en concurrence, chacun d'eux s'occupait de son propre ouvrage, et le distinguait par sa signature. C'est ainsi qu'à l'Annonciation de Portoria, Luca figura, sur les parois, le Sort des bienheureux, et celui des réprouvés dans le jugement universel; et que Jean-Baptiste exprima le Juge Suprême, qui, au milieu d'une gloire d'anges d'une beauté céleste, invite les élus à la béatitude. Son attitude et ses traits sont tels, que l'on croit entendre ce *venite benedicti*, que le peintre a écrit en gros caractère : cet ouvrage offre une composition savamment étudiée, en comparaison de laquelle on dirait que Luca, lorsqu'il fit les peintures latérales, s'était endormi, tant elles le cèdent à celle de Castello, pour la composition et pour l'expression. Celui-ci peignit seul plusieurs autres fois. Il fit, entre autres choses, à Saint-François *in Castelletto*, le Saint-Jérôme au milieu d'une troupe de moines épouvantés à la vue d'un lion, et le Saint-Sébastien, dans l'église de ce nom, sur le point d'être couronné après son martyre; tableau riche de figures, soigneusement étudié dans tous ses détails, et supérieur à tous les éloges. Le Bergamasque a fait, à Gênes, d'autres tableaux d'autel, et toujours il a déployé un goût plein de vivacité, surtout dans les physionomies; puis, en outre, une grande magnificence d'architecture, un bel empâtement de couleurs, une vigueur de clair-obscur qui fait que l'on s'étonne qu'il ait eu si peu de réputation en Italie. Peut-être fut-il souvent empêché de travailler pour

les galeries, à cause de la multitude de tableaux à fresques qu'il fit à Gênes, et dont le plus considérable est dans le palais Grillo. Là, est un portique peint en grotesques, et une salle, sur le plafond de laquelle, est figuré le Festin que Didon a fait préparer à Énée: ces ouvrages offrent de très-grandes beautés, les grotesques surtout, mais ils ne sont point assez étudiés. Castello passa les dernières années de sa vie à Madrid, comme peintre de la cour, où, après sa mort, Luca Cambiaso fut appelé pour faire des sujets d'histoire, et de grandes compositions; mais les grotesques et les ornements, accompagnés de temps en temps par quelques figures, y furent continués par les deux fils de Jean-Baptiste, qu'il avait amenés avec lui à Madrid, comme ses aides. Palomino a parlé d'eux avec éloge, et les deux écrivains qui ont fait la description de l'Escurial, le P. de' Santi Teresiani, et le P. Mazzolani, Hièronymite, font une nomenclature de leurs travaux, dont ils vantent la variété, l'originalité, le coloris. Il se nommaient, l'un *Fabrizio*, l'autre *Granello*, et ce dernier, selon une conjecture de Ratti, était né de Nicolosio Granello, habile peintre de fresques, de l'école de Semini, dont la femme devenue veuve, fut mariée au Castelli, et vraisemblablement avait eu ce fils de son premier mariage.

C'est une habitude générale parmi les peintres, que d'enseigner avec plus de zèle ceux de leur famille que les étrangers; et cependant c'est une coutume des étrangers que de profiter des leçons mieux que ceux de la famille même; aussi arrive-t-il rarement, qu'à la mort d'un chef d'école, la réputation de son académie soit soutenue par un de ses fils ou de ses neveux. Il en

fut ainsi parmi le Génois où les Calvi, les Semini, le Cambiaso étaient riches en héritiers, et en héritiers qui s'appliquaient à la peinture, et pourtant, dans ce grand nombre, il n'y en eut point qui s'élevât au-dessus de la médiocrité, excepté, peut-être, *Horace*, fils de *Lucas Cambiaso*, dont Soprani dit seulement qu'il peignit assez bien, conformément au style de son père, et qu'il enseigna son art à quelques jeunes étudiants. Ainsi, ce furent les meilleurs élèves du Cambiaso qui succédèrent à sa réputation et à ses plus importants travaux. L'un de ces adeptes, nommé *Lazzaro Tavarone*, l'avait suivi jusqu'en Espagne, où il était demeuré encore pendant quelques années après la mort de son maître. Il retourna ensuite à Gênes, où il rapporta en même temps que les dessins de Luca, les richesses et les honneurs qu'il s'était acquis. Il semblait même qu'il eût rendu à la ville Lucas lui-même, tant il avait bien saisi sa manière. Il s'était, néanmoins, formé une méthode de colorier à fresque, par laquelle, si je ne me trompe, il surpassa tous ceux qui l'avaient précédé dans son école, et tous ceux qui lui succédèrent, à l'exception de Carloni. C'est une couleur grasse, vigoureuse, variée, qui, même à une grande distance, retrace les objets comme s'ils étaient rapprochés, et fait, pour ainsi dire, voir l'action sur un théâtre bien illuminé et accompagné d'une brillante et délicieuse harmonie. On y désirerait quelquefois un peu plus de douceur, mais ce sont pour la plupart des peintures exécutées de manière qu'on les croirait à l'huile. La tribune de la cathédrale, où le même peintre représenta les Saints Protecteurs de la ville, et principalement Saint-Laurent, duquel il exprima encore quel-

Lazzaro Tavarone.

ques actions, est le plus bel ouvrage que le public ait de sa main. Un autre qui ne se fait pas moins remarquer par son mérite, est la Façade de la Douane, où il peignit Saint-Georges tuant le dragon; puis à l'entour et au-dessus, un nombre infini de personnages fameux: il y ajouta des figures allégoriques de vertus, ou de génies, avec des instruments de la navigation, des dépouilles ennemies; et quelques-unes de ces images paraissent appartenir au pinceau de Pordenone. Ce grand ouvrage est près de la mer, dont les émanations salées l'ont altéré, mais non pas détruit. Plusieurs autres palais, églises et maisons de plaisance, conservent des ouvrages du Tavarone. Ce sont des sujets tirés de l'histoire ou de la fable, dont la composition est toujours ingénieuse; et quelques-uns se sont maintenus dans un tel état de fraîcheur, qu'il semblerait que les échafauds et les échelles par lesquelles le peintre y montait ou descendait, viennent seulement à présent d'être enlevées. On peut regretter, toutefois, que ces ouvrages aient été trop multipliés, et que tous n'aient point été exécutés avec un soin égal. On montre aussi de la même main quelques tableaux à l'huile, mais ils sont en petit nombre et inférieurs en mérite aux peintures à fresques.

Cesare Corte fut originaire de Pavie: Valerio, son père, qui était né à Venise, d'un gentilhomme pavesan, parvint, avec le secours de Titien, à faire habilement les portraits; et étant allé à Gênes avec ce talent il s'y établit. Il y demeura jusqu'à sa mort, qui le surprit dans la pauvreté, parce qu'il avait consumé tout son avoir en expériences d'alchimie. Il avait été l'ami intime de Cambiaso, dont il avait écrit la vie, et lui avait confié l'instruction de son fils César. Celui-ci n'égala

point son père, mais l'emporta sur la plupart de ses condisciples. On a de sa main, à Saint-Pierre, l'Image du Saint Titulaire, aux pieds de la Vierge, avec plusieurs Anges; peinture délicate, et d'un coloris vrai et agréable. Il travailla beaucoup pour les galeries, tant dans le genre des portraits que dans le genre de l'histoire. Il fit un tableau dans ce dernier genre, pour la famille Pallavicino, sur un sujet emprunté de l'Enfer du Dante, et que le Chiabrera célébra par un sonnet élégant. La gloire de ce peintre est ternie par des erreurs qu'il avait puisé dans je ne sais quel ouvrage contre la religion. C'est ainsi qu'il arrive aux demi-savants, qui lisent tout, comprennent peu, et finissent par ne croire à rien. Il abjura cependant ses erreurs, mais sans sortir de sa prison, où enfin il mourut. David, son fils, se borna au métier de copiste, dans lequel il se distingua tellement que l'on conserve, dans les galeries, à côté des originaux, ses copies qui sont regardées comme autant de merveilles.

Bernardo Castello fréquenta davantage l'atelier d'*Andrea Semini* que celui de Cambiaso. Quant aux principes, il professa plutôt ceux du second que ceux du premier; et, dans la pratique, il suivit tantôt la manière de l'un, et tantôt celle de l'autre. Ayant ensuite voyagé en Italie, il vit encore d'autres modèles, et se forma un style qui ne manqua ni de grace ni de correction, dans les ouvrages auxquels il s'appliqua; comme dans les Martyres de St-Clément et de Sant' Agatagnolo, à l'église de St-Sébastien, ou dans la Ste-Anne de l'église de St-Mathieu. Il eut une fécondité d'idées qui le fit particulièrement réussir dans les choses d'invention, aidé à cet égard par les poètes, dont il cul- Bernardo Castello.

tiva toujours l'amitié, soit par ses dons, soit par ses lettres (1). Il fut célébré par *Lionardo Spinola*, par D. Angiolo *Grillo*, par le Ceva, par le Marino, par le *Chiabrera*, par le Tasse, pour la Jérusalem duquel il fit des dessins, gravés en partie par Augustin Carrache. Ce fut ainsi qu'il acquit la réputation, non-seulement de l'un des premiers maîtres de son école, mais encore de l'Italie; et il fut même, ainsi que je l'ai dit ailleurs, choisi pour peindre au Vatican. Il y plaça la Vocation de St-Pierre à l'apostolat; tableau qui, peu de temps après, fut ôté de sa place, et auquel on substitua le tableau de *Lanfranco*, soit parce que l'humidité avait gâté celui de Bernardo, soit parce qu'il n'avait point eu de succès. Il est vrai que le Castello n'avait point cette vigueur que l'on recherchait alors à Rome, où l'on avait cessé d'applaudir au *Vasari* et au *Zuccari*. Bernardo a beaucoup de leur couleur, et n'est point exempt de leur trop grande précipitation. Ce fut même à leur exemple qu'il ouvrit la route, dans son école, à la facilité plutôt qu'à l'exactitude. Gênes est remplie des ouvrages de ce peintre, ou plutôt elle en est encombrée; mais ils n'y sont point dépréciés pour cela, parce qu'ils ont toujours une cer-

(1) Il fut surtout lié d'une étroite amitié avec le chevalier Marino, parmi les lettres duquel on en compte vingt-huit adressées au Castello, c'est-à-dire, plus qu'à aucun autre de ceux auxquels il écrivait. C'est là que l'on aperçoit l'adresse du poète qui loue san cesse le *pinceau enchanteur* et la *main divine* du peintre : hommages qu'il lui prodigue avec plus de libéralité encore dans la *Galleria*; et c'est là encore que l'on admire la bonté du peintre, qui dessinait et peignait continuellement pour Marino sans lui rien demander, et qui s'engage même à reconnaître par quelque présent chaque lettre que lui écrirait le poète. (Page 175.)

taine grace et une certaine hardiesse qui les soutient. On en trouve aussi dans les galeries étrangères; et dans celle des *Colonne*, à Rome, j'ai vu, de sa main, un Parnasse, orné d'un riant paysage, accompagné de figures qui rappellent Poussin, et que l'on peut mettre au nombre des ouvrages les mieux finis de l'auteur. Le *Soprani* assure qu'il fut une seconde fois appelé à Rome, pour un tableau de St-Pierre, et qu'il mourut au moment où il se disposait à faire ce voyage, à l'âge de soixante-douze ans. On peut cependant douter qu'il y ait été appelé dans un âge aussi avancé. Il eut trois fils, tous peintres, parmi lesquels Valerio est le seul qui soit digne de vivre dans l'histoire. Nous en parlerons lorsqu'il en sera temps. Parmi les élèves étrangers de Bernardo Castello, l'on doit de la considération à Simon *Barabbino*, dont le rare talent excita l'envie de son maître à un tel point qu'il résolut de le congédier de son atélier. Simon se retira, et peignit ensuite, à l'Annonciation du *Guastato*, ce St-Diego que le Soprani mit, ou peu s'en fallut, au-dessus de ce que Castello avait fait pendant toute sa vie; mais il n'en eut pas beaucoup plus de crédit parmi ses concitoyens. Milan lui rendit la justice que sa patrie lui avait refusée; alors il se fixa dans cette ville, et y travailla pour les palais et pour les églises. On voit de sa main, à St-Jérôme, une Vierge avec Jésus après sa mort, puis St-Michel et St-André. La couleur est vraie, et le dessin des têtes annonce un bon peintre naturaliste. Le nu est bien entendu, les contours pleins de précision et détachés du fond. Il pouvait encore perfectionner son style, mais il voulut se livrer au commerce, où il trouva, au lieu de richesses,

sa ruine complète, et il mourut en prison en proie à tous les besoins.

Jean-Baptiste Paggi.

Jean-Baptiste Paggi, noble par sa naissance, fut porté à la peinture par un génie transcendant, qui, malgré l'opposition de son père, le dirigea dès ses premières années. Son esprit cultivé par les lettres favorisa ses heureuses dispositions. La poésie l'aida puissamment dans ses inspirations, tandis que la philosophie lui apprit à bien exprimer les passions, et que l'histoire lui enseigna l'art de bien traiter les sujets propres à la peinture. Il vit peut-être éclore moins de sonnets à sa louange que le Castello, mais il obtint plus de suffrages de la part des peintres. Il avait été dirigé, dans ses premières études, par Cambiaso, et elles consistèrent à dessiner des plâtres de bas-reliefs antiques, en clair-obscur, pour se former une idée vraie du beau, et se mieux exercer ainsi d'après la nature. Devenu habile à manier le crayon, il eut peu de peine à apprendre l'art de colorier, qu'il acquit presque de lui-même; puis il apprit, sans le secours d'un maître, et seulement à l'aide des livres, l'architecture et la perspective. Au moment où il commençait à se faire un nom, il se rendit coupable d'un homicide, ce qui le força de sortir de son pays, et il fit un séjour d'environ vingt ans, à Florence, où, protégé par la cour, il travailla et se perfectionna sans cesse. Cette ville était alors florissante par le nombre de génies supérieurs qu'elle renfermait; et ce fut de son temps que le Cigoli, et toute la jeunesse qui suivait ses traces, abandonnant le style national, déja dégénéré, s'attacha au style lombard, dont la vigueur et la hardiesse formaient le caractère: Paggi avait moins besoin que

les autres de raffermir sa manière, à en juger par les ouvrages qu'il fit à Florence, peu de temps après qu'il y fut arrivé. Il reste de sa main une Sainte Famille et un autre tableau d'autel dans l'église des Anges; et dans le cloître de *Santa Maria Novella* est un tableau d'histoire qui a pour sujet Sainte-Catherine de Sienne : on y voit la Sainte qui délivre un condamné. Cet ouvrage est riche de composition, orné de beaux édifices, bien varié, et conçu de telle sorte que je l'ai entendu préférer à tous les autres tableaux de ce cloître : quoi qu'il en soit, le plus grand mérite de Paggi ne consistait point alors dans sa vigueur, mais dans une certaine noblesse de physionomies qui a toujours constitué son caractère; et il sut y joindre tant de délicatesse et de grace, qu'il a été mis souvent au niveau de Baroccio, et de Corrège lui-même. Il me semble que par la suite du temps il acquit plus de vigueur, et j'en citerai, comme preuve, l'admirable Transfiguration, peinte à San Marco, et qui semble être d'un autre auteur. C'est avec un goût semblable qu'il peignit, pour la Chartreuse de Pavie, trois traits de l'histoire de la Passion de Jésus-Christ, lesquels me paraissent être du nombre de ses meilleurs ouvrages. Il fut enfin rappelé par sa république, vers l'an 1600, en faveur de son grand talent, qui, l'ayant fait connaître jusqu'à Paris et à Madrid, l'avait fait désirer et appeler par les souverains de ces deux pays. Son amour pour sa patrie lui interdit d'accepter de pareils honneurs. Il orna donc sa ville natale de ses plus beaux ouvrages, dans les églises et dans les galeries; tous, néanmoins, n'ont point un égal mérite, car cet auteur se ressentit aussi des inconvénients des mauvaises préparations, puis des

soins domestiques, et du déclin de l'âge. Ses chefs-d'œuvres, selon quelques-uns, sont deux tableaux d'autels à Saint-Barthelemy, et le Massacre des Innocents, chez M. Joseph Doria; ce dernier fut peint en concurrence avec Vandych et Rubens, en 1606. Paggi forma aussi, pour cette république, d'excellents peintres dont nous réservons la nomenclature à l'époque suivante, dans laquelle nous aurons encore à parler de lui; car, étant placé aux extrémités des deux périodes de son école, il appartient à l'une comme élève, et à l'autre comme maître.

TROISIÈME ÉPOQUE.

La peinture, déchue pendant quelque temps, se relève par les soins de Paggi et de quelques étrangers.

Étrangers à Gênes.

Il n'est point d'école, quelque grand que soit son fondateur, qui ne finisse par décliner peu à peu, et qui n'ait besoin, de temps en temps, d'être relevée par une impulsion nouvelle. Celle de Gênes, demeurée entre les mains de Castello, vit approcher sa décadence vers la fin du seizième siècle, et peu de temps après elle dut sa restauration au retour de Paggi, et au concours de quelques peintres étrangers qui firent un long séjour dans cette ville. *Sophonisbe Angussola* contribua beaucoup à l'amélioration de la peinture, en établissant, dans sa maison, des réunions savantes de professeurs de l'art; réunions, qui, ainsi que nous l'avons déja dit, furent d'un grand avantage pour les progrès de l'art. Le Gentileschi, le Roncalli, les Pro-

Sophonisbe Angussola.

cacini y vinrent dans le même temps et y travaillèrent en divers endroits : on y vit aussi Aurelio Lomi, de Pise, qui enseigna à Gênes et y laissa des tableaux d'autels fort estimés, à Saint-François de Castelletto, à l'Annonciation del Guastato et ailleurs. On ne doit point oublier le nom de *Simon Balli*, son élève, inconnu à Florence, sa patrie, mais digne de mémoire, à cause de son style qui tenait beaucoup de celui d'Andrea del Sarto. Il laissa à Gênes des petits tableaux sur cuivre, qui font un fort bon effet dans les cabinets de peintures. Si nous en croyons le Soprani, *Antonio Antoniano* d'Urbin (1) y vint apporter le beau tableau d'autel, peint pour la cathédrale par Baroccio, qui était son maître. Lui-même fit, pour l'église de Saint-Thomas, le tableau représentant le Titulaire, puis un autre tableau, et, si je ne me trompe, plusieurs morceaux pour des collections particulières : ceux-ci passent aujourd'hui pour être du Baroccio, tant il l'imitait avec succès. Le *Salimbeni* et le *Sorri* y vinrent de Sienne, et avec eux, Augustin *Tassi*. Les deux derniers y demeurèrent fort long-temps à travailler et à enseigner. On y vit après eux *Ghissoni*, autre siennois, qui eut aussi quelque mérite, et qui, après avoir été disciple de l'Alberti, à

Aurelio Lomi.

Simon Balli.

Antonio Antoniano.

Salimbeni, Sorri, Tassi.

(1) Dans le *Dictionnaire* des artistes d'Urbin, l'on donne comme fabuleuse l'existence de ce peintre, et on veut mettre à sa place, dans l'ouvrage de Soprani, Antonio Viviani, qui effectivement alla à Gênes. Ce qui donne un grand poids à cette conjecture, c'est que l'on ne trouve point à Urbin de famille du nom d'Antoniani, à quoi j'ajouterai, que l'on ne trouve point d'autre ouvrage de cet Antonio, que celui dont parle Soprani, et ceux qui l'ont copié. Et comment serait-il possible qu'il eût paru à Gênes déja maître dans son art, et qu'il n'eût laissé à Urbin ni dans les environs, aucun vestige de son pinceau?

Rome, devint un peintre de fresque, d'un style brillant et agréable. *Simon Vouet* y demeura peu de temps; il y fit cependant quelques tableaux d'autels, entre autres celui du Crucifix, à l'église de Saint-Ambroise; ouvrage, dit Soprani, digne d'un si grand auteur. Mais la plus grande utilité que Gênes retirât alors des étrangers, lui vint de *Rubens et de Van Dyck*. Le premier y laissa, dans les édifices publics, de très-beaux tableaux d'autels, et chez les particuliers de nombreux sujets d'histoire. Le second y fit une multitude de portraits qui sont pleins de vie et réellement parlants. *Jean Rosa*, que j'ai déja mentionné dans l'histoire de l'école romaine, où il étudia, vint s'établir à Gênes. Il fut grand imitateur de la nature, dans ce qu'elle a de plus gracieux, mais surtout dans les animaux. Ce peintre étant mort à Gênes, y laissa *Giacomo Legi*, son compatriote et son élève, duquel il reste aussi des tableaux recommandables d'animaux, de fleurs et de fruits, mais ils ne sont point en grand nombre, parce que l'auteur mourut jeune. *Geoffroy Waels*, allemand, et *Jean-Baptiste Primi*, romain, tous deux élèves de Tassi, et paysagistes de beaucoup de mérite, y firent aussi une longue résidence, ainsi que *Cornelio Waal* et *Vincent Malò*, flamands, habiles à faire les batailles, les paysages, les peintures facétieuses : le second même, fit de bons tableaux d'autels. D'autres Flamands, desquels j'ai vu, dans quelques palais, des toiles fort grandes, et peintes, à ce qu'il semble, sur la place même, durent y demeurer moins de temps, mais je les considère comme de nouveaux soutiens d'une école qui, alors, profitait davantage en regardant qu'en écoutant.

Simon Vouet.

Rubens et Van Dyck.

Jean Rosa.

Giacomo Legi.

Waels et Primi.

Waal et Malò.

La jeunesse génoise, riche en peu d'années de nouveaux modèles, commença une carrière presque toute nouvelle, et prit un style plus vigoureux, une touche plus ferme qu'elle ne l'avait eue auparavant. Un assez grand nombre de ses jeunes peintres, après avoir appris dans leur patrie les premiers éléments de leur art, allèrent achever leurs études à Parme, ou à Florence, ou à Rome, et enrichirent leur patrie de productions étrangères et diverses. Ainsi, le dix-septième siècle n'eut point, à Gênes, un caractère de peinture aussi prononcé, ni aussi choisi, ni aussi idéal, que celui qui avait marqué le siècle précédent. Cependant, il produisit une foule d'artistes de beaucoup de mérite, surtout des peintres de portraits, et des coloristes, au point de pouvoir en fournir à Venise, dans les années où elle fut moins florissante. L'école de Gênes serait parvenue à un plus haut degré de prospérité, si la peste de 1657 ne lui eût enlevé une multitude de sujets précieux; la plupart périrent à la fleur de l'âge, et l'on peut lire les noms de quelques-uns d'entre eux, dans l'ouvrage de *Soprani*. La principale cause de la restauration, dont nous parlons, doit être attribuée aux richesses et au bon goût du corps de la noblesse, qui sut attirer et retenir auprès d'elle tant de génies supérieurs; et en second lieu, c'est au Paggi que doit être rapportée une grande partie de ce mérite. Il y avait quelque danger à ce que l'école devînt un séminaire d'excellents coloristes, mais de dessinateurs négligés; car, selon une observation générale, dont la justesse avait été reconnue même par l'Algarotti, les bons coloristes n'ont que très-rarement été appliqués à l'étude du dessin. Ce fut le Paggi qui en fit sentir

Caractère de la nouvelle école.

toute l'importance. Il l'avait cultivé et même amélioré parmi les Florentins qui en avaient donné l'exemple en Italie; et il composa même, pour l'instruction des jeunes peintres, un ouvrage intitulé *Définition, ou Division de la peinture*, qu'il publia en 1607. Le Soprani le recommande comme un livre élémentaire, d'une grande utilité, où, sans prolixité ni surabondance de paroles, on résumait l'ensemble de l'art de la peinture. Georges Vasari, le jeune, a écrit, à la louange de ce petit ouvrage, une lettre qui nous en fait regretter la perte, et il serait utile de rechercher dans quelqu'une des bibliothèques, où l'on conserve jusqu'aux feuilles volantes, s'il existe encore. Ce qui reste du Paggi, est l'écrit que nous avons cité quelques pages plus haut. En attendant, c'est par lui, et par son école, que nous allons marquer le commencement du nouveau siècle.

Élèves de Paggi. Domenico Fiasella.

Domenico Fiasella est appelé aussi le Sarzana, parce qu'il reçut la naissance dans cette ville, où il puisa d'ailleurs les premiers principes de son art, en étudiant avec assiduité un tableau admirable d'Andrea del Sarto, qui était dans cette ville, à l'église des Prédicateurs. Il en existe aujourd'hui une belle copie. Domenico, dirigé ensuite pendant quelque temps par le Paggi, passa à Rome, où il étudia d'après Raphaël, et se pénétra de plusieurs autres manières, qui étaient alors en vogue. Il y passa dix ans, et devint un professeur habile, auquel Guido Reni accorda de grands éloges, et que le chevalier d'Arpino et le Passignano prirent plus d'une fois pour auxiliaire dans leurs travaux. Il revint enfin à Gênes, et fit une quantité considérable de tableaux dans cette ville, et dans plusieurs

autres de la Haute Italie : la plupart de ses ouvrages ne reçurent point de lui la dernière main, parce qu'il avait coutume de ne point finir, ou de faire terminer ses ouvrages par ses élèves, s'il faut en croire la tradition reçue dans son pays. A l'exception de ce défaut de patience, on peut le regarder comme un grand artiste, recommandable par beaucoup de qualités précieuses, telles que sa facilité à composer de grands sujets, la correction de son dessin, qui rappelle souvent l'école romaine, la vivacité de ses têtes, son coloris dans les peintures à l'huile, les heureuses imitations qu'il faisait, tantôt d'un modèle, tantôt d'un autre. Il a beaucoup d'analogie avec Raphaël, dans un Saint-Bernard que l'on voit de sa main, à Saint-Vincent de Plaisance; avec Caravaggio, dans un Saint-Thomas de Villanova, à St-Augustin de Gênes. Dans la cathédrale de Sarzana, où il peignit le Massacre des Innocents, et dans la galerie archiépiscopale de Milan, où l'on conserve de ce peintre un Jésus enfant, il suivit la manière du Guide. Ailleurs, il imita les Carraches et leur école. Il plait toutes les fois qu'il veut plaire, et il le voulut certainement dans l'église des *Augustines* de Gênes, où il figura Saint-Paul premier ermite, au cadavre duquel un lion creuse la sépulture dans le lieu le plus reculé d'une forêt, où il fut retrouvé par Saint Antoine, abbé; cet ouvrage est un vrai chef-d'œuvre. Les collections ne manquent point de peintures du même auteur. J'en ai vu à Sarzane, dans la maison du marquis Remedj, qui est en même temps le lieu de l'hospitalité la plus cordiale et la plus généreuse que l'on puisse trouver. Enfin, j'ai vu dans cette même ville, et dans d'autres de

l'État Génois, des ouvrages divers de Fiasella. Ses Madones ont presque toutes des traits uniformes, et ne sont point aussi idéales que celles de l'école de Raphaël; mais elles ont, du reste, beaucoup de charme et de dignité.

École de Fiasella.

Après la mort de Paggi, Fiasella occupa le premier rang dans l'enseignement, à Gênes, et il y forma les élèves qui acquirent le plus de réputation. Nous commencerons par un de ses beaux-frères, *Jean-Baptiste Casone*, changé par l'Orlandi, en Carlone, qui travailla peu à Gênes; à en juger par le tableau d'autel *delle Vigne*, où l'on voit La Vierge-Marie au milieu de plusieurs saints, il conserva le goût du Fiasella, auquel il chercha à donner de la vigueur dans les teintes.

Jean-Baptiste Casone.

Jean-Paul Oderico, noble génois, peignit toujours avec soin, avec un beau choix de formes, et un coloris vigoureux et substantiel. Les PP. Scolopj ont de cet artiste un tableau qui représente le Saint-Ange-Gardien; ouvrage de sa jeunesse, mais qui promet un peintre d'un grand talent. On voit aussi, dans les galeries, quelques-uns de ses tableaux composés, mais ils sont rares, et peuvent être mis, selon Soprani, au nombre des meubles précieux. Ses portraits, pour lesquels il eut un talent rare, et qui lui furent souvent demandés, se rencontrent plus fréquemment. On voit aussi fort peu des productions de François Capuro, parce qu'étant fort occupé par la cour, et par les particuliers de Modène, il passa beaucoup de temps dans ce duché. Ce peintre fut l'un de ceux qui demeurèrent le plus attachés à la manière de Fiasella, dans tout ce qui tient au dessin et à la composition; mais quant au coloris, il emprunta considérablement aussi à l'Espa-

Jean-Paul Oderico.

François Capuro.

gnolet, sous la direction duquel il travailla à Naples, et ce fut en s'attachant au goût de ce peintre, qu'il fit des tableaux en demi-figures, qui, peut-être, contribuèrent plus que tous ses autres ouvrages, à faire sa réputation. L'on trouve encore moins en public des productions du jeune *Luca Saltarello*; mais le Saint-Benoît que l'on voit de lui à l'église de Saint-Étienne, au moment où il ressuscite un mort, fait infiniment d'honneur à cet artiste. Cette peinture, dont les teintes sont modérées, est pleine d'harmonie, de sagesse et d'expression, et elle suffit pour faire juger que l'auteur, dans un âge encore tendre, avait acquis déja la maturité du talent; que, même, il eût mérité de faire époque dans son école, s'il eût vécu davantage. Jaloux de joindre à ses rares qualités cette empreinte d'érudition qui s'acquiert par les marbres anciens, il alla à Rome, où l'excès du travail causa sa mort. Luca Saltarello.

Grégoire de Ferrari, de Port-Maurice, reçut du *Sarzana* des leçons conformes à ses principes, mais non point conformes au génie de son élève, qui était naturellement porté à quelque chose de plus libéral et de plus grand. Il alla à Parme, il s'y livra à l'étude la plus attentive des ouvrages de *Correggio*, et fit, de la grande coupole, une copie très-soignée, qui fut achetée par Mengs plusieurs années après; puis il revint dans sa patrie, avec un style tout différent de celui qu'il avait d'abord adopté. Son seul modèle était le Corrège, et il le rappelle avec beaucoup de bonheur dans ses têtes et dans la plupart de ses figures isolées, mais non pas dans l'ensemble de ses compositions, qui n'est point aussi bien conçu; ni dans le coloris de Grégoire dei Ferrari.

ses fresques, qui est languissant. En général, il offre peu de correction dans son dessin, au point même, qu'à l'exception de deux tableaux d'autels, faits pour les Théatins de *San Pier d'Arena*, il est critiqué sur ce point dans presque tous ses ouvrages. Les raccourcis et les draperies flottantes choquent souvent par l'affectation et le défaut de naturel qui s'y font remarquer. Il a pourtant assez de charme pour arrêter l'attention du spectateur : il est neuf, original, plein de force dans son coloris à l'huile ; ses teintes sont substantielles et vraies, et surtout dans les chairs. Toutes ces qualités brillent dans son St-Michel de la Madone des *Vignes*, et font distinguer ce tableau parmi tous ceux qui ornent ce temple. Gregorio de' Ferrari, en général, peut être placé au niveau des Vénitiens, chez lesquels l'esprit et les teintes brillantes font excuser les inexactitudes du dessin. Il fut très-occupé à Turin et à Marseille, et davantage encore dans sa patrie, à des travaux considérables pour les palais les plus riches, et principalement pour celui de MM. Balbi ; cependant cette précieuse collection renferme des ouvrages de ses rivaux, soit nationaux ou étrangers, qui lui font, pour ainsi dire, une guerre continuelle.

Valerio Castello.

Valerio Castello fut un des plus grands génies de l'école ligurienne : il n'eut pas plutôt paru parmi ses condisciples, qu'il surpassa, novice encore, tous les vétérans de l'école, et que peu de temps après il devint le rival de ses maîtres. Fils de Bernard, et élève du Fiasella, il ne suivit ni la manière de l'un, ni celle de l'autre ; mais, s'étant choisi d'autres modèles plus analogues à son génie, c'est-à-dire les Procaccini à

Milan, et le Corrège à Parme, il joignit à leur style une certaine grace qui lui était propre, et il se forma une manière que l'on peut dire unique, et toute à lui. Si par fois il manque de correction, il semble qu'on doive tout pardonner à la sagesse de sa composition, à ce coloris et à ce clair-obscur, qui offrent tant de charme, à ce brillant, à cette facilité, à cette expression qui sont toujours inséparables de son pinceau. Il fut habile à faire les fresques, au point de plaire à côté de *Carloni*, et même de paraître plus grandiose, comme il l'est en effet dans ses peintures de Ste-Marthe. Pour la perspective, il employa quelquefois *Jean-Marie Mariani* d'Ascoli, qui vécut aussi à Rome. Il n'a pas moins de mérite dans la peinture à l'huile. Ayant peint, dans l'oratoire de St-Jacques, le Baptême de ce saint, en concurrence avec les meilleurs peintres contemporains, il l'emporta sur tous, excepté peut-être sur le Castiglione. Il a travaillé aussi pour les collections, et l'on estime beaucoup, dans la galerie royale de Florence, un de ses tableaux d'histoire, qui a pour sujet l'Enlèvement des Sabines, et que l'on revoit dans le palais *Brignole*, sur une plus grande toile, mais avec quelque ressemblance dans les figures et dans l'architecture. Quoi qu'il en soit, ce ne fut point un peintre ordinaire. Il vécut peu de temps, et la réputation qu'il acquit d'être l'un des premiers maîtres de son temps, fit rechercher ses peintures dans les cabinets les plus choisis, et contribua, en général, à répandre ses ouvrages. Il enseigna *Jean-Baptiste Merano*, et l'envoya étudier à Parme, à son exemple. Il fut fréquemment employé, dans cette ville, et par le prince, et par des particuliers. On indique au *Jésus* de Gênes, comme

Jean-Marie Mariani.

l'un de ses meilleurs tableaux, le Massacre des Innocents. Cet ouvrage est varié, profondément étudié, et l'harmonie y est habilement ménagée. On ne doit point confondre ce peintre avec *Francesco Merano*, que sa première profession fit surnommer le *Page*, et qui fut disciple de Fiasella, dont il imita le style avec beaucoup de succès.

Francesco Merano.

Pour revenir aux élèves de *Giovanni Battista Paggi*, l'un de ceux-ci, qui forma aussi pour son pays une jeunesse ardente et studieuse, fut *Giovanni Domenico Cappellino*, homme né pour l'imitation; ce qui fait que dans ses premiers ouvrages il marcha de fort près sur les traces de son maître. On ne remarque cependant point en lui ce je ne sais quoi de noble, qui souvent chez le Paggi, et chez le Bordone, semble une image de leur naissance et de leur éducation, mais il offre cependant assez d'autres qualités en peinture, pour intéresser le spectateur. J'en citerai pour exemple, la Mort de Saint-François, tableau placé à l'église de St-Nicolas; puis, à celle de Saint-Étienne, la Ste-Françoise de Rome, faisant retrouver le don de la parole à une jeune fille muette. Ces deux ouvrages offrent, dans leur ensemble, je ne sais quoi de neuf, et dans chaque figure en particulier, un choix de la nature, une vérité de sentiments, un charme de coloris qui enchantent les yeux. Cappellino changea ensuite de manière, comme on le voit dans deux tableaux de la Passion à San Siro, et dans plusieurs autres de ses peintures, à Gênes; productions d'un style toujours solide, mais moins animé qu'auparavant, très-obscur de teintes et très-éloigné de la manière de Paggi. Il chercha en tout l'originalité, et après l'avoir trouvée, il l'aima sans partage.

Giovanni Cappellino.

Il eut le bonheur de guider un de ces génies rares qui suffisent pour illustrer une école. Ce dernier appartenait à la famille des *Pioli*, qui avait déja produit un célèbre miniaturiste, appelé *Giovanni Gregorio*, et qui mourut à Marseille; il en était sorti aussi un *Pierfrancesco*, élève de la Sophonisbe, qui vécut peu de temps, et qui ne laissa guère d'autre réputation que celle d'être l'un des meilleurs imitateurs de Cambiaso. *Pellegro Piola*, qui est celui que Cappellino avait enseigné, vécut encore moins : il fut tué à l'âge de vingt-trois ans, et, à ce qu'on croit, à cause de l'envie que la supériorité de son génie ne manqua point d'exciter. On ne peut définir avec précision le style de ce jeune homme, parce qu'il étudiait encore, et observait tous les meilleurs modèles, d'après lesquels il cherchait à se former : en général, il donnait plus volontiers son attention à ceux qui avaient le plus de grace. Il essaya ensuite plusieurs routes, et les suivit toujours avec un soin et un goût dont le charme est répandu sur toutes les productions de son pinceau. Quelle que fût, d'ailleurs, celle de ces routes dans laquelle il s'engageait, on aurait cru que c'était un peintre qui avait vieilli en la parcourant, et en y recueillant toutes les leçons de l'expérience. Une Madone de sa main, qui est aujourd'hui dans la grande galerie du marquis de Brignole, a été prise, par Franceschini, pour un original d'Andrea del Sarto. Son Saint-Éloi, du quartier des orfèvres, fut attribué par Mengs à Louis Carrache. Il aspirait, néanmoins, à toute autre chose qu'à être un simple imitateur, et il prétendait entrevoir, dans son imagination, un beau, auquel il ne désespérait point d'arriver, si la vie ne lui manquait point, mais elle

Giovanni Gregorio e Pierfrancesco Piola.

Pellegro Piola.

lui échappa comme nous l'avons vu ; aussi ses ouvrages sont ils fort rares dans les collections.

La rareté des productions de Pellegro fut compensée par la fécondité de l'un de ses frères, qui remplit des siennes la ville et toute la république de Gênes : ce fut Domenico Piola, instruit par Pellegro, puis par Cappellini, et qui fut le compagnon de la plupart des travaux de Valerio Castelli, dont il suivit la manière pendant quelque temps, pour adopter ensuite celle du Castiglione. Il finit par se créer un style qui se rapprocha de celui de Cortona. Il n'offre point assez de contrastes : les formes en sont variées, presque toujours idéales, et ne manquant point de beauté. Le clair-obscur y est ordinairement peu étudié; le dessin est assez arrondi, et l'on retrouve presque le faire de Pietro, dans la distribution des couleurs, dans la facilité, dans la promptitude du travail.

Domenico Piola.

Cet artiste eut un talent singulier pour peindre les enfans, et il le perfectionna encore par l'imitation du Fiammingo. Il en introduisait dans toutes ses compositions pour les égayer, et dans plusieurs palais il en forma des frises d'une élégance parfaite. Il sut, quand il le voulut, s'écarter de cette manière gracieuse et facile, dont on voit des essais dans toutes les rues de Gênes, et découvrir une étude profonde de l'architecture, du nu et des mouvements, comme dans le Miracle de Saint-Pierre à la porte du temple; tableau qui fut peint à Carignan. Cet ouvrage produit un effet prodigieux, et semble rivaliser avec le Guercino qui se trouve auprès. Domenico s'éloigna aussi de son style accoutumé, dans le Repos de la Sainte Famille, qu'on voit à l'église du Jésus. Parmi les trois fils que cet

Enfants de

artiste laissa, et dont il avait été le maître, Paolo doit figurer au rang des meilleurs peintres d'une autre époque. Antonio suivit le style de son père avec assez de succès dans sa jeunesse, puis il changea de profession. Jean-Baptiste sut copier, ou exécuter les dessins des autres, mais rien de plus. De celui-ci naquit un Domenico, qui, au moment où il commençait à devenir l'émule de la gloire des précédents, périt malheureusement, et avec lui s'éteignit une famille, qui, pendant près de deux siècles, avait cultivé cet art avec honneur. *Giulio Benso*, élève du Paggi, surpassa tous ceux de son école, à l'égard de l'architecture et de la perspective. Gênes n'a peut-être point de peinture de cette espèce qui soit plus vantée que celle de Benso, à l'Annonciation du Guastato, dans le chœur de laquelle il figura une de ces perspectives avec des balustrades et des colonnades; genre dans lequel le Colonna et le Mitelli montrèrent tant de supériorité : l'on sait, du reste, que tous deux admirèrent le travail de Jules, quoique de nos jours, où l'on aime davantage la simplicité, il puisse paraître un peu trop prodigue d'ornements. Il y figura le Passage de la Vierge à la gloire céleste, et il y ajouta quelques traits de son histoire, où il observa rigoureusement les loix de la perspective verticale; art peu connu, alors, parmi ses compatriotes. Giovanni et Battista Carloni, qui travaillèrent tant dans ce temple, sont vaincus sur ce point par Giulio Benso, et ils ne l'emportent pas de beaucoup sur lui, à l'égard de la composition et du coloris. Ce peintre laissa peu de tableaux à l'huile dans la ville : celui de St-Dominique, dans l'église du même saint, est un de ceux qui font le plus d'honneur à son pinceau, et se

Domenico Piola.

Giulio Benso.

ressent peut-être davantage de l'école bolonaise que de celle de l'auteur.

Castellino Castello.

Castellino Castello fut un compositeur judicieux, dans le genre de Paggi, son maître, à l'exemple duquel il se montra correct et élégant, ainsi qu'on en peut juger par la plupart de ses ouvrages. Il se distingua d'une manière brillante dans le tableau de la Pentecôte, placé sur le principal autel de l'église du Saint-Esprit; mais il doit, ainsi que les autres peintres de son temps, sa plus grande gloire à l'art de bien faire les portraits. On ne peut pas lui donner un plus bel éloge, qu'en disant que Vandyck désira que son portrait fût fait par lui; et voulut faire, à son tour, celui de Castello, ce qui donne, à ce dernier, infiniment plus de crédit, que les vers des poètes contemporains, parmi lesquels on peut citer le Chiabrera et le Marino, dont il a aussi transmis les traits à la postérité. Il travailla, en outre, comme peintre de portraits, pour la maison royale de Savoie; art dans lequel il eut un émule en Niccolò, son fils, qui avait beaucoup de réputation à Gênes, au temps où Soprani écrivait. D'autres peintres sortis de l'académie de Paggi, et célèbres pour les paysages, ou pour d'autres branches de la peinture de genre, sont réservés pour la fin de cette époque.

Niccolò Castellino.

Élèves de Sorri.

Sorri de Sienne avait été le rival, en peinture, du Paggi. Son style offre un mélange de celui de Passignano, et de celui de Paul Véronèse, et même, si je ne me trompe, de celui de Marc de Sienne, dont la Déposition de croix, placée à *Araceli*, a été presque répétée par Sorri, à San Siro de Gênes. Ce peintre eut pour élèves, dans cette ville, le Carlone et le

Strozzi, qui devinrent les deux lumières de cette école. *Giovanni Carlone* passa bientôt à Rome, et ensuite à Florence, où il fut dirigé par Passignano, beau-père et maître de So ri. Le Passignano n'était point aussi grand coloriste que grand dessinateur et grand compositeur; mais on a déja noté que le goût du coloris est la partie la moins susceptible d'être enseignée, et celle qui se forme le plus en raison du génie particulier de chaque peintre. Celui de Carlone était aussi vaste qu'aucun autre pour la composition historique; gracieux et soigné pour le dessin; pénétrant et spirituel pour l'expression, et d'une sagacité rare, surtout pour le coloris à fresque. Il voulut expressément se distinguer dans ce genre de peinture; et, quoiqu'il en eût vu des exemples chez l'étranger, comme à Florence et à Rome, il ne s'attacha point autant, si je le définis avec justesse, qu'il ne chercha à surpasser et à réduire à un plus juste point, le goût développé par Tavarone, dans ses tableaux de l'histoire de Saint-Laurent. J'ai déja donné une idée de ce style, de sa vigueur, de sa netteté, de la gaîté que le peintre sait inspirer au spectateur; de l'art avec lequel il rapproche des yeux de celui-ci le lieu de la scène, et fait disparaître la distance. Si l'on voulait apprécier avec plus de justesse encore le talent de Giovanni, l'on pourrait ajouter qu'il surpassa le Tavarone même dans tous ces genres de perfection. Il est d'ailleurs plus exact dans les lignes de ses contours; plus riche et plus varié dans ses compositions. Enfin, dans toutes ces qualités, *Giovanni Battista Carlone* l'emporta encore sur l'un et sur l'autre. Il avait été aussi le disciple du Passignano, avait étudié à Rome, et partagea ensuite les travaux et les

Giovanni Carlone.

Jean-Baptiste Carlone.

principes de Giovanni, son frère aîné, auquel il survécut de cinquante années, comme pour conduire ce style aussi loin qu'il pouvait aller.

Une grande partie des plus belles peintures de l'école de Gênes, orne l'Annonciation *del Guastato*; monument insigne de la piété des Lomellini, nobles génois. Cette église ferait honneur à une grande ville, qui l'aurait érigée comme sa cathédrale, et l'aurait enrichie des pieuses offrandes de ses habitants; mais parmi tous les beaux ouvrages de peinture qu'elle renferme, elle n'offre rien de plus merveilleux que ses trois nefs, peintes presque en entier par Giovanni, et Giovanni Battista Carlone. Le premier retraça dans celle du milieu l'Épiphanie de J.-C., son Entrée solennelle dans Jérusalem, la Prière au jardin, la Résurrection, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit, l'Assomption de la Vierge, et d'autres sujets de la même nature.

Dans l'une des petites nefs, le second des deux frères figura St-Paul, prêchant au milieu du peuple; Saint-Jacques, baptisant des néophytes, Saint-Simon et Saint-Jude, dans la métropole de la Perse. Enfin, le même artiste peignit, dans la nef opposée, trois sujets de l'ancien testament, savoir : Moïse faisant sortir de l'eau du rocher; les Israélites traversant le Jourdain, et Joseph, qui, placé sur un siège élevé, donne audience à ses frères. Tous ces sujets semblent choisis exprès pour donner carrière à une imagination riche d'idées, prompte à peupler ces espaces immenses d'un nombre de figures plus immense encore. Il serait difficile, en effet, de trouver ailleurs un ouvrage aussi vaste, exécuté avec autant d'ardeur et de soin, en

même temps; des compositions aussi riches et aussi neuves; des têtes aussi variées et aussi animées; des figures dont les contours aient plus de netteté, et qui soient aussi bien détachées de leurs fonds; des couleurs aussi vives, aussi brillantes, aussi fraîches, après une si longue suite d'années. On y distingue un rouge (peut-être trop fréquemment reproduit), qui est semblable à la pourpre. Un bleu qui est celui du saphir, un vert surtout, que les artistes admirent, et qui n'est comparable qu'à celui de l'émeraude. L'éclat dont brillent ces couleurs, transporte la pensée aux peintures sur verre, ou à celles que l'on exécute en émail; et je crois n'avoir trouvé chez aucun peintre de l'Italie, une méthode de coloris aussi neuve, aussi agréable, aussi flatteuse. Des yeux habitués aux teintes de Raphaël, du Corrège, d'Andrea del Sarto, ont trouvé, en les comparant à celles des deux frères, que ces dernières paraissaient voisines de la crudité; mais en matière de goût, où il existe tant de moyens divers de plaire; où tant de gradations différentes marquent le talent de chaque artiste, qui pourrait prétendre à satisfaire tout le monde également? La ressemblance de style fait que ceux qui manquent d'expérience, attribuent à un seul maître les peintures des trois nefs de l'Annonciation; mais ceux qui s'y entendent mieux, reconnaissent les sujets peints par Jean-Baptiste, à un goût plus délicat dans ses teintes, et dans son clair-obscur, ainsi qu'à un dessin plus large, et plus grandiose. On a voulu examiner de près la méthode de ses teintes, et l'on a trouvé « qu'il les employait à sec, en peignant « les plafonds et les parois des salles, après avoir fait « en-dessous un enduit de couleur qui les défendît

« contre l'effet de la chaux : elles étaient distribuées « par des transitions délicates, et avec une régularité « admirable; de sorte que les fresques de Giovanni « Battista semblaient avoir été éxécutées à l'huile. » Tels sont les éloges de Ratti, auxquels se rapportent presque entièrement ceux de Mengs, son maître.

Je n'ai indiqué de ces artistes que l'ouvrage du Guastato; mais Giovanni en produisit dans le même goût, et sur des sujets analogues, à l'église du Jésus, à celles de Saint-Dominique de Gênes, et de St-Antoine abbé, à Milan où il mourut, sans parler des nombreux sujets de la fable et de l'histoire, dont il orna, dans son pays, une multitude de palais. Quant à son frère, il n'est point aussi facile de rendre compte de ce qu'il peignit dans une infinité de maisons, dans les églises déja citées, puis à San Siro et ailleurs. Les sujets historiques de la chapelle du palais royal sont comptés parmi ses productions les plus remarquables et les plus neuves : on y voit Colomb découvrant les Indes occidentales; les Giustiniani, martyrisés à Scio; les cendres du Précurseur apportées à Gênes, et d'autres faits appartetant à l'histoire ligurienne. Il ne serait pas plus aisé de compter les tableaux d'autels et les ouvrages qui restent de lui dans une multitude d'églises. Qu'il me suffise de rappeler les trois sujets de l'histoire de Saint-Clément d'Ancyre, au Guastato. Ces tableaux offrent un accord, une vérité, et je ne sais quoi d'horrible, qui force presque à détourner les yeux et à les distraire de ce sanglant spectacle. Quelques-uns auront peut-être de la peine à ajouter foi à ce que je rapporte de Jean-Baptiste; car il paraît incroyable que l'on connaisse aussi peu un peintre qui réunit en lui des qualités si

difficiles à concilier. En effet, il se montra également habile à faire les peintures à l'huile et les fresques : il sut réunir l'éclat du coloris à l'élégance du dessin; la promptitude de l'éxécution à la régularité du plan de chaque sujet. Il existe une multitude prodigieuse de ses ouvrages, dans lesquels on ne retrouve aucune trace de cette négligence que l'on reprocha à la plupart des peintres de fresques. Ainsi, ceux qui auront vu, sans prévention, et sur la place même, les peintures que j'ai indiquées ici, n'en jugeront pas, j'espère, d'une manière trop différente. Cet artiste vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, et ne perdit jamais rien, ni de la vigueur de son esprit dans ses inventions, ni la fermeté de la main pour les exprimer : la sureté de son pinceau est presque incomparable. On parlera d'André et de Nicolas, ses fils, à une autre époque, mais je ne laisserai point de remarquer ici, que tout ce que le Pascoli et l'Orlandi ont écrit à l'égard de cette famille, manque d'exactitude.

Sorri, ainsi que nous l'avons dit, forma un autre grand coloriste, et ce fut *Bernardo Strozzi*, plus connu sous le nom du Capucin génois, parce qu'il fut religieux de cet ordre : on l'appela aussi le Prêtre de Gênes, parce qu'étant déja profès, il sortit du cloître pour soutenir l'existence d'une mère avancée en âge, et d'une sœur adolescente. La première étant morte, et la seconde mariée, il refusa de retourner parmi les Capucins. Il y fut contraint par la force et puni par trois ans de prison. Cependant il trouva moyen de s'échapper et de se réfugier à Venise, où il continua de demeurer sous l'habit de prêtre séculier, jusqu'à la fin de sa vie. On ne peut voir qu'à Gênes de grands ouvrages à fresque de ce

Bernardo Strozzi.

peintre. Il travailla pour plusieurs familles nobles de cette ville, et figura, dans l'église de Saint-Dominique, ce vaste Paradis, qui est l'une des choses les mieux conçues que j'ai vues jamais. Il y a laissé, en outre, ainsi qu'à Novi et à Voltri, divers tableaux d'autels. On admire, surtout, à Gênes, une Vierge dans la salle du palais royal. On voit aussi de ses productions à Venise, où, pour remplacer un médaillon, fait dans le beau siècle de la peinture vénitienne, à la bibliothèque de Saint-Marc, le Strozzi fut préféré à tous les autres : il y figura la sculpture.

Du reste, il travailla peu pour le gouvernement. Ceux qui veulent voir ses chefs-d'œuvre doivent examiner ceux de ses tableaux qui sont renfermés dans des collections de choix; tel est, au palais Brignole, le St-Thomas cherchant la plaie du Sauveur : ce morceau est placé dans une salle, au milieu d'excellents coloristes. Bernardo les efface tous, par un pinceau plein, vigoureux, naturel, d'une harmonie incomparable, digne, enfin, de la supériorité d'un grand maître : son dessin n'est point exact, et le choix de ses formes n'est point assez sévère. On y reconnaît un peintre naturaliste, qui ne suit les traces, ni de Sorri, ni d'aucun autre savant peintre; mais, à l'exemple d'un ancien, il prend des leçons de la multitude. Dans les têtes viriles il est plein de force et d'énergie, et la piété la plus religieuse est empreinte dans celles des saints. Il a moins de mérite dans les têtes des femmes et des adolescents : j'ai même vu de lui des Madones et des Anges, dont les formes sont tout-à-fait communes et répétées plusieurs fois. Habitué à faire des portraits, il en introduisait même dans ses compositions et copiait tout d'après nature;

souvent aussi il les faisait en demi-figures, à l'imitation du Caravaggio. La galerie royale de Florence a, de sa main, un Christ, connu sous le nom de Christ de la Monnaie; demi-figures pleines de vivacité. On regarde le pinceau de Strozzi comme le plus animé de son école; et il a peu de rivaux dans les autres pour la force de l'empâtement et la vigueur substantielle de ses teintes, ou, pour parler plus juste, son coloris est véritablement original et sans exemple. Ses restes reposent à Santa Fosca à Venise, où sa mémoire est consacrée par cette inscription : *Bernardus Strozzius, Pictorum splendor, Liguriæ decus*. Il est glorieux pour ce peintre d'avoir obtenu un pareil éloge dans la patrie et auprès des cendres des meilleurs coloristes.

École de Strozzi. Giovanni Andrea de' Ferrari.

Ce fut à l'école de ce maître que se perfectionna *Giovanni Andrea de' Ferrari*, enseigné d'abord par Castelli, de la langueur duquel se ressent un peu son Théodose, peint sur un autel du Jésus. Dans la plupart de ses ouvrages il se montra heureux imitateur de Strozzi; principalement dans la Crèche de la cathédrale de Gênes, et dans la Nativité de la Vierge, placée dans une église de Voltri : ce dernier tableau est rempli de figures qui semblent respirer. Quoique cet artiste soit peu connu, et que le Soprani se soit peut-être montré envers lui un peu trop sobre de louange, il est, sans contredit, du nombre des premiers peintres de Gênes: il suffit, d'ailleurs, pour faire son éloge, de dire qu'il fut le maître de *Giovanni Bernardo Carbone*, le premier des peintres de portraits de cette école. Les connaisseurs les plus intelligents ont quelquefois pris ses portraits pour être de la main de Vandyck, on les ont achetés à des prix peu au-dessous de celui qu'on met

Giovanni Bernardo Carbone.

aux véritables portraits du peintre flamand. Il compose aussi fort bien, et rien ne le prouve mieux que son tableau du roi Saint-Louis, placé au Guastato. Cet ouvrage ne plut cependant point à ceux qui l'avaient commandé, et ils en firent faire un autre à Paris, puis un troisième. Ces tableaux furent successivement placés sur l'autel, comme étant plus dignes d'y figurer; mais ils ne l'étaient point en effet : celui du Carbone retourna donc au lieu qui lui avait d'abord été destiné, et les deux autres furent placés sur les deux parois lattérales, comme pour lui servir d'ornement.

Un autre disciple de Strozzi, non moins digne de son maître, vécut beaucoup en Toscane et s'y distingua. Ce fut Clément Bocciardo que les proportions exagé-

Clementone.

rées de sa stature firent appeler le *Clementone*. En étudiant à Rome et à Florence, et en fréquentant souvent le Castiglione, il se forma un style plus correct et plus idéal que celui que l'on connaît à son maître, en arrière duquel il resta cependant pour la vérité des teintes. Son véritable centre fut Pise, où il laissa, dans la cathédrale et ailleurs, des ouvrages fort estimés; mais celui que son biographe préfère à tous les autres, est un Saint-Bastien, placé à la Chartreuse.

Le Clementone fit aussi son portrait pour la galerie royale de Florence, et il n'y partagea point le sort de ceux des peintres vulgaires, c'est-à-dire qu'il ne fut point relégué dans les salles reculées, où tant d'autres sont entassés, mais qu'il figura dans la galerie même où on le voit encore.

Un troisième peintre de cette école vécut long-temps

Giovanni Francesco Cassana.

à Venise, puis ensuite à la Mirandole. Ce fut *Giovanni Francesco Cassana*, coloriste moelleux et dé-

licat, et qui fut le maître de *Langetti*. Lorsqu'il était parmi les vénitiens, il y fut peu considéré, et ne fut employé qu'à des travaux privés; étant ensuite passé à la Mirandole, il fit, pour la cathédrale de cette ville, un Saint-Jérôme et plusieurs tableaux d'autels pour d'autres églises; ouvrages qui établirent sa réputation. Il fut père d'une famille qui se distingua d'une manière brillante dans la peinture. Niccolò, son fils aîné, qui mourut par la suite à la cour d'Angleterre, était devenu l'un des plus célèbres peintres de portraits de son temps, et avait passé une partie de sa vie à Florence. Le grand duc de Toscane possède quelques-uns de ses tableaux d'histoire et des portraits pleins de vérité, parmi lesquels on remarque, dans la galerie royale, deux demi-figures de deux bouffons de la cour dont la vue seule provoque la gaîté. On dit que le style qu'il avait adopté, et qui se rapproche singulièrement de celui de Strozzi, lui coûtait beaucoup de travail, et que, lorsqu'il était occupé à peindre, il était tellement attentif à ce qu'il faisait, qu'il n'entendait point lorsqu'on lui parlait; que parfois même il se jetait par terre dans des espèces d'accès de frénésie, criant que telle ou telle figure n'était point coloriée ni animée à un degré convenable, et qu'ensuite, reprenant son pinceau, il l'exécutait telle qu'il l'avait conçue. *Giovanni Agostino*, son frère, appelé l'abbé *Cassana* à cause de l'habit ecclésiastique qu'il porta toujours, fut un bon peintre de portraits, mais il se distingua davantage pour les tableaux d'animaux. On voit beaucoup de ses peintures en ce genre, dans les galeries de Florence, de Venise, de Gênes et de toute l'Italie, quoiqu'on les indique souvent sous le nom

Niccolò Cassana.

L'abbé Cassana.

du Castiglione. Jean-Baptiste, troisième fils de Giovanni Francesco, se distingua particulièrement par son habileté à imiter les fleurs et les fruits, dont il composa des tableaux d'un très-bon effet. Ils eurent aussi une sœur nommée *Maria Vittoria* qui peignit beaucoup d'images sacrées pour des maisons particulières, et qui mourut à Venise au commencement de ce siècle. En écrivant l'histoire de Cassana j'ai pris pour guide M. Ratti comme auteur national, et à l'exactitude duquel on peut s'en rapporter. Quelques écrivains, qui se sont occupés de la galerie royale de Florence, où sont les portraits des trois premiers, varient dans quelques circonstances, et attribuent à l'un d'eux, ce qui appartient à l'autre. Niccolò fut réellement le peintre qui, dans cette ville, fut en si grande faveur auprès du prince Ferdinand; et c'est à lui que l'on doit faire l'application de la note du Borghini (*) où il est dit que le tableau d'autel de Raphaël, transporté de Pescia dans le palais royal Pitti, fut terminé par Cassana. Du reste on peut voir, à l'égard de cette particularité et de quelques autres, le catalogue Vianelli (**) où l'on décrit un portrait admirable d'un jeune homme occupé à étudier; ouvrage de Niccoló: cette description est suivie d'un long discours qui répand de grandes clartés sur l'histoire de cette famille. Je dois encore faire mention d'un habile peintre ligurien, qui ne fut élève ni du Paggi ni du Sorri, ni d'aucun autre grand maître, mais qui se forma presque de lui-même; car les éléments de la

Maria Vittoria Cassana.

Un élève de Cambiaso.

(*) Page 316.

(**) Page 97.

peinture qu'il avait reçus d'Horace Cambiaso, peintre fort médiocre, ne pouvaient pas le conduire bien loin.

Il naquit à Voltri, et son nom était *Giovanni Andrea Ansaldo.* C'est le seul de cette école qui dispute la prééminence de la perspective à *Giulio Benso*, par qui, dans une querelle que leur rivalité éleva entre eux, il fut grièvement blessé. Cette attentat fut renouvelé, quelques années après, par une main inconnue. Auprès du chœur de l'Annonciation, peint par *Benso*, l'on voit la coupole de l'Ansaldo, gâtée aujourd'hui par l'humidité, mais néanmoins remarquable encore par sa belle ordonnance, par sa noble architecture, et par plusieurs figures qui sont restées intactes. A la vue de cet ouvrage, on ne peut contester à cet artiste un talent prononcé pour peindre les coupoles; ce qui est le plus grand effort de la peinture, comme celui de la sculpture est de faire des colosses. Les autres travaux à fresque de l'Ansaldo, soit dans les églises, ou dans des maisons de particuliers, sont en grand nombre, et l'on admire principalement, dans le palais *Spinola*, à St-Pierre d'Arena, un tableau où il représenta les actions militaires qui firent la gloire du marquis Federico Spinola, en Flandre; gloire dont l'éclat rejaillit encore sur cette illustre maison. Parmi les tableaux à l'huile de Giovanni Andrea, l'on vante particulièrement un St-Thomas qui baptise trois rois dans un temple. Il est dans l'oratoire du saint, et l'on voit briller le dessinateur hardi, le peintre plein de goût dans sa manière d'orner les personnes et les choses, et de les unir par une douce et suave harmonie. Tel est son caractère général, qui en partie lui appartient, parce qu'il le dut à sa persévérance in-

fatigable dans l'étude, et qui se rapproche en partie des Vénitiens, et principalement de Paolo. L'*Ansaldo* est un de ces peintres rares, qui firent beaucoup et bien.

École d'Ansaldo.

Orazio de' Ferrari.

Orazio de' Ferrari, son compatriote et son parent, le suivit d'assez près. Il fut bon peintre de fresques et meilleur peintre à l'huile. Il suffit de voir la Cène de Jésus-Christ, peinte à l'oratoire de San Siro, pour se former la plus haute idée de ce jeune homme. *Giovacchino Assereto* profita davantage du dessin de l'Ansaldo que de son coloris. La plupart du temps il chercha les effets du clair-obscur, à l'exemple de Borzone, son premier maître. On distingue clairement cette intention dans son tableau du Rosaire, placé à l'église de Ste-Brigitte. Giuseppe Badaracco, jaloux de rapporter dans sa patrie une manière étrangère, alla de bonne heure à Florence, où il passa plusieurs années à copier et à imiter *Andrea del Sarto*. Ses ouvrages y demeurèrent dans diverses maisons particulières, et je crois qu'ils y sont encore; cependant, ainsi qu'il arrive toujours aux imitateurs et aux copistes, l'auteur n'y est point nommé, et ses ouvrages y sont seulement désignés comme appartenant à l'école d'Andrea. Sa mémoire est presque effacée à Gênes même. On sait qu'il y travailla pour plusieurs galeries, mais on ignore dans quelles maisons. J'ai trouvé chez un habitant de Novi, un Achille à Scyros, qui porte le nom de Badaracco, avec la date de 1654. L'auteur avait sans doute oublié alors Andrea del Sarto, et pris pour modèles les peintres *naturalistes* de son pays. On ne voit publiquement aucun de ses tableanx, a l'exception d'un St-Philippe, que l'on conserve encore à Voltri dans

Giovacchino Assereto.

la sacristie de St-Nicolas. On pourrait ajouter aux maîtres précédents *Jean-Baptiste Bajardo*, dont on ne connaît point l'école avec certitude, mais qui eut certainement du mérite, à en juger par ses peintures du portique de St-Pierre et du cloître de St-Augustin, lesquelles sont exécutées d'une manière solide, facile et gracieuse. Ce qui est faible dans ce cloître, est sans doute d'une autre main. Le *Bajardo*, le *Badaracco*, l'*Oderico*, le *Primi*, *Gregorio de' Ferrari*, et d'autres peintres de cette école, moururent de la peste en 1657. Mais nous en avons dit assez sur la peinture en grand; passons aux autres genres, et ajoutons à ce que nous en avons dit isolément dans d'autres passages de notre histoire.

Jean-Baptiste Bajardo.

Nous avons souvent fait mention des peintres de portraits; profession très-lucrative dans toutes les grandes villes, et plus cultivée à Gênes que dans aucune autre. Outre les beaux modèles qu'y laissèrent, comme nous l'avons dit, les meilleurs peintres flamands, ceux de *Corte*, élève de Titien, et de César, son fils, lui furent d'une grande utilité. On vit sortir de l'école de celui-ci une longue succession de peintres de portraits fort habiles, propagée par *Luciano Borzone*, lequel, au temps de *Cerano* et de *Procaccini*, vit encore l'école milanaise et en profita : ce peintre fut fort estimé de Guido Reni. Il doit aussi occuper une place parmi les bons peintres d'invention; place à laquelle lui donnent droit une multitude de tableaux d'église et de peintures de galerie, dont le plus grand mérite, au surplus, est celui d'offrir des têtes qui annoncent un bon peintre de portraits, ou un bon peintre naturaliste, c'est-à-dire, un de ceux qui s'attachent

Peintres de portraits.

Luciano Borzone.

davantage à la vérité qu'au choix des physionomies. Les plis y sont simples et vrais. En général, Borzone a atteint le but auquel il semble avoir visé; celui de produire moins d'effet que le Guercino, mais un effet suffisant pour satisfaire les yeux. La Présentation qu'il peignit à l'église de St-Dominique, et la bienheureuse Ste-Claire que l'on voit à celle de St-Sébastien, sont de ce caractère; mais on doit surtout juger ce peintre à Santo Spirito, où il fit six tableaux, parmi lesquels le Baptême de J.-C. est celui dont on fait le plus de cas. Il enseigna son art à ses deux fils, *Jean-Baptiste* et *Carlo*, qui, après sa mort, achevèrent un de ses tableaux d'autel, et avec tant de succès, qu'il parut en entier de sa main. Le second fut plus habile que le premier à faire les portraits, même en petites proportions, et l'on peut placer au même rang que lui, *Jean-Baptiste Mainero*, *Jean-Baptiste Monti*, *Silvestro Chiesa*, tous élèves de Luciano, tous dignes de mémoire, tous enlevés dans la même année, qui fut celle de la peste de 1657.

Jean-Baptiste et Carlo Borzoni.

Mainero, Monti et Chiesa.

Paysagistes.

Sinibaldo Scorza.

Le premier artiste de l'école ligurienne qui se soit signalé dans la peinture de genre, est Sinibaldo Scorza, né à Voltaggio. Guidé par un talent naturel, et instruit en même temps par le Paggi, il excella bientôt à faire le paysage et à y disposer des figures gracieuses, d'hommes ou d'animaux, à la manière de Berghen. On aurait de la peine à trouver, en Italie, un pinceau qui ait aussi bien amalgamé le goût flamand avec le goût national. J'ai vu, chez M. Carlo Cambiaso, un Passage de bestiaux, qui semblent avoir été peints par Berhgen, et les figures d'hommes qui les accompagnent semblent sorties d'un pinceau plus habile encore : les uns et les

autres sont l'ouvrage de Sinibaldo. Le même peintre a laissé dans d'autres galeries des sujets d'histoire sacrée et de fables poétiques de l'antiquité, dans lesquels il s'élève à une grande distance au-dessus des Flamands. Il en composa aussi en miniature, si on ne doit pas donner ce nom même à la multitude immense de ses tableaux à l'huile, à cause du soin extrême avec lequel ils sont exécutés. Ses ouvrages ont été célébrés par les poètes de son temps, spécialement par Marini, qui l'introduisit à la cour de Savoie, pour laquelle il travailla jusqu'à ce que la guerre, survenue entre les Piémontais et les Génois, l'eut forcé de retourner à Gênes. Là, des envieux l'ayant rendu suspect au gouvernement, parce qu'il avait manifesté quelque attachement pour les Savoyards, il passa deux ans en exil, en partie à Massa, en partie à Rome. Il en revint avec un talent plus parfait, et c'est de là que ses derniers tableaux l'emportent sur les premiers pour l'invention, et pour la richesse des idées.

Antonio Travi, plus généralement appelé le *Sestri*, ou le Sourd de *Sestri*, après avoir été broyeur de couleurs dans l'atelier de Strozzi, et avoir gagné l'amitié du flamand Waals, devint bientôt en état d'être, avec succès, l'émule de l'un et de l'autre. Il apprit du second l'art de faire des paysages avec des perspectives et des ruines qu'il embellit encore en copiant, d'après nature, les belles plantations et les longues files d'arbres cultivés qui bordent la rivière de Gênes. Mais comme le Waals n'était qu'un très-faible peintre de figures, Antonio eut recours aux leçons de Strozzi, pour varier ses vues avec de belles figures pleines d'esprit et moins peintes, qu'indiquées par quelques legers coups de

Le Sourd de Sestri.

pinceaux de main de maître, pour frapper les yeux à une certaine distance. Ses paysages même, manquent parfois de fini, et cependant ils plaisent par la grace des détails, par la couleur de l'air et des plantes, et par la hardiesse du pinceau. L'État Génois est rempli des productions du Sestri; mais la plupart des tableaux qui portent ce nom, sont peints par ses fils, qui coururent la même carrière sans avoir le même talent.

Ambrogio Samengo. Francesco Borzone.

Ambrogio Samengo, et *Francesco Borzone*, méritent d'être mentionnés parmi les paysagistes. Il est rare de trouver des ouvrages d'Ambrogio, élève de Giovanni Andrea Ferrari, et peintre de fleurs et de fruits, car il mourut fort jeune. Francesco, échappé aux ravages de la peste, qui avait rempli sa maison de cadavres, s'attacha au style de Claude Lorain et de Duguet. Il peignit, tantôt des marines, tantôt des paysages, d'une manière suave, moelleuse, et d'un grand effet; ce qui lui valut d'être appelé à la cour de Louis XIV. Il y passa un grand nombre d'années; aussi ses ouvrages sont-ils rares en Italie. On pourrait rappeler ici *Raphaël Soprani*, biographe des peintres liguriens, et avec lui d'autres nobles génois qui s'exercèrent à la peinture de genre; mais dans un abregé, où l'on supprime déja les noms de beaucoup d'artistes, il est impossible de s'arrêter à la recherche de tous les amateurs.

Raffaele Soprani.

Animaux. Giovanni Benedetto Castiglione.

Je range parmi les peintres de genre *Giovanni Benedetto Castiglione*, et ce n'est point qu'il ait manqué de talent pour des ouvrages d'un ordre plus relevé, puisqu'il peignit, à Gênes, des tableaux d'autels, et parmi ceux-ci, cette admirable Crêche de Saint-Luc, qui est un des morceaux les plus célèbres de ceux qui

ornent la ville; mais c'est plutôt parce que la grande réputation qu'il a eu en Europe lui vient des tableaux de cabinets, où il peignit, avec le plus rare talent, des animaux, ou seuls, ou dans des sujets d'histoire. Après le Bassano, Castiglione est le premier, en Italie, pour ce genre de tableaux; et on peut observer entre ces deux artistes la même différence qu'entre les deux plus grands poètes bucoliques, Théocrite et Virgile; dont le premier est plus vrai et plus simple, le second plus savant et plus orné. Le Castiglione, élève du Paggi et de Van Dyck, peintres également élégants, ennoblit, en quelque sorte, les prairies et les forêts, par la richesse et la fécondité de ses inventions, par ses allusions savantes, par l'expression vive et animée des passions. Son dessin offre des formes sveltes; sa couleur annonce un pinceau facile, gracieux, et généralement large, mais le Maratte le désirerait plus substantiel dans quelques-uns des ouvrages de l'auteur. Son ton général est riant, et souvent rosé. On voit, de sa main, dans les galeries, de grands tableaux d'animaux, avec quelques figures, comme chez l'ancien doge Augustin Lomellino. D'autres fois on y rencontre de sujets sacrés, parmi lesquels ceux qui sont le plus fréquemment répétés sont pris de la Génèse; comme la Création des animaux; leur Entrée dans l'arche; puis le Retour de Jacob au milieu d'un concours innombrable de serviteurs et de bestiaux, ouvrage exécuté d'une manière admirable dans le palais Brignole Sale. D'autres fois ce sont des sujets de la fable, tels que les Métamorphoses de Circé, que l'on voit chez le grand duc de Toscane. Quelquefois encore ce sont des Chasses; comme celle du taureau, dans la galerie

des marquis Ricciardi de Florence. Souvent, à l'imitation des Flamands, ce sont des Marchés et des Troupes d'animaux; et l'auteur est d'autant plus étudié, qu'il peint en plus petites proportions. L'un des morceaux de ce genre qui m'ont le plus frappé, est un Tobie, prêt à recouvrer la vue; petit tableau plein d'élégance que j'ai vu autrefois chez M. Gregorj, à Foligno. Un gros volume, dit Soprani, ne suffirait point pour rendre un compte exact des tableaux que ce peintre à laissés à Gênes; mais il y en a une foule dans toute l'Italie, sans parler de ceux qui sont au-delà des monts; car il avait été aussi à Rome et à Venise pour ses études en peinture; et était demeuré plus long-temps à Mantoue au service de la cour. Il mourut dans cette dernière ville : c'est là que le charme et la justesse de son coloris le firent appeler le Grechetto (petit grec), et que son goût, dans les gravures sur cuivre, le fit quelquefois nommer le second Rembrant. On voit encore, à Mantoue, les imitations que François, fils de Giovanni Benedetto, et *Salvatore*, frère de ce dernier, firent de son style. Souvent ils y approchent de leur modèle. François se retira depuis à Gênes, où il s'exerça à faire des tableaux d'animaux, que des connaisseurs médiocres attribuent quelquefois à Giovanni Benedetto. A l'exception de François, aucun peintre ne tenta de rivaliser avec lui dans les représentations de ce genre; car *Giovanni Lorenzo Bertolotti*, qui avait écouté long-temps ses leçons, se mit à faire des tableaux d'autels, et se distingua singulièrement dans celui de la Visitation, qu'il fit pour l'église de ce nom. *Antonmaria Vassallo* peignit avec succès les paysages, les fleurs, les fruits, et les animaux. Son plus grand

Francesco et Salvatore Castiglione.

Giovanni Lorenzo Bertolotti.

Antonmaria Vassallo.

mérite brille dans son coloris, qu'il forma sous la direction de Malò, élève de Rubens. Il eut aussi quelque talent pour la figure; mais la courte durée de sa vie ne lui permit point de parvenir à une grande célébrité.

QUATRIÈME ÉPOQUE.

Les styles des écoles de Rome et de Parme succèdent aux styles nationaux. — Établissement d'une académie.

Après l'année 1657, une quantité de maîtres ayant succombé aux atteintes de la peste, et beaucoup d'autres étant restés, que leur vieillesse, ou d'autres circonstances rendaient presque nuls; d'autres, enfin, ayant été égarés par l'influence du maniérisme, l'école génoise commença de telle sorte à décliner, que la plupart des jeunes gens qui se destinaient à la peinture, allèrent l'étudier ailleurs, et se déterminèrent presque généralement pour Rome. De là vient que depuis le commencement de ce siècle jusqu'à nos jours, le goût romain a prévalu parmi les peintres génois; goût modifié, toutefois, selon les écoles où il avait pris naissance, et selon les élèves qui l'avaient exercé. Il y en eut peu qui le maintinrent sans mélange; et quelques-uns ont formé, de l'amalgame des styles romain et génois, une troisième manière digne d'être applaudie. On doit à cet égard avertir les lecteurs, de ne point accorder trop facilement leur estime à ce qui a été laissé à Rome par quelques-uns de ces peintres, ainsi que je l'ai vu faire quelquefois. Les peintres doivent être jugés d'après les tableaux qu'ils ont fait dans

la maturité de l'âge : ceux-ci sont, en peinture, ce que sont en littérature les secondes éditions, sur lesquelles seulement on doit juger les auteurs.

Jean-Baptiste Gaulli.

J'ai parlé dans un autre volume de *Giovanni Battista Gaulli.* Ce peintre, après s'être exercé long-temps sous les yeux de Luciano Borzone, ne pouvant plus souffrir le spectacle d'une ville dépeuplée et ravagée par la contagion, prit la résolution d'aller à Rome, où, en étudiant les meilleurs tableaux classiques, et aidé des conseils de Bernino, il s'élança dans la carrière, en y apportant une manière nouvelle, large, vigoureuse, pleine de feu, non moins remarquable par sa grace dans les figures d'enfants, et riante dans tout son ensemble.

École de Gaulli.

Ce peintre donna quelques élèves à l'école de Rome, et en envoya deux à l'école de son pays. *Giovanni Maria delle Piane*, que la profession de son aïeul fit surnommer le Molinaretto (le petit meunier); et Jean-Henri Waymer. Ils devinrent de bons compositeurs, et plusieurs de leurs tableaux d'autels sont restés dans des églises de Gênes. On remarque surtout ceux du premier, duquel on trouve aussi, à Sestri di Ponente, une Décollation de Saint-Jean-Baptiste, fort célèbre; mais ce fut aux portraits qu'ils durent et leur réputation et leur fortune. La supériorité que leur maître avait montrée en ce genre sur tous les peintres vivants, leur valut, outre le développement de leur talent, une réputation brillante : aussi, furent-ils chargés d'une foule de commissions, soit à Gênes, qui est remplie de portraits faits par eux, soit dans les pays

Le Vaymer.

étrangers. Le Waymer fut appelé trois fois à Turin pour y peindre les souverains et la famille royale, et

on lui fit les offres les plus brillantes pour l'y fixer; mais il les refusa toujours. Le *Molinaretto*, après avoir été plusieurs fois à Parme et à Plaisance, où il remplit la cour de ses portraits, et quelques églises de ses tableaux d'autels, fut invité par le roi Charles de Bourbon, à venir à Naples, où, étant devenu peintre royal, il mourut dans un âge fort avancé. Le Molinarett

Pierre de Cortone forma aussi quelques élèves dignes de lui à l'école ligurienne. *Francesco Bruno* de Port-Maurice, qui a laissé une réputation douteuse, fit dans sa patrie quelques tableaux d'autels à la manière de Pierre, et même la copie de l'un de ceux de ce maître célèbre. Ce peintre fut inégal, à moins qu'on ne convienne avec M. Ratti, que certains ouvrages très-faibles lui ont été imputés à tort pár des ignorants. C'est avec beaucoup moins de fondement que l'on a conjecturé que *Francesco Rosa*, génois, qui, vers le même temps étudiait à Rome, était sorti de cette même académie. Les peintures à fresque et les tableaux d'autels qu'il laissa dans la ville pontificale, à Saint-Charles au *Corso*, et surtout à l'église des Saints Vincent et Anastase, prouvent qu'il avait embrassé d'autres principes. Il y rappelle Tommaso Luini, et les ténébreux de ce temps. Il exécuta avec plus de bonheur, aux *Frari* de Venise, un Miracle de Saint-Antoine, sur une grande toile, où, sans compter une très-belle architecture, brille une grande intelligence du nu, de grands effets de clair-obscur, beaucoup de vivacité dans les têtes. Celles-ci annonçent un choix plus sévère; mais dans tout le reste, l'auteur rappelle peut-être davantage les Carraches que le Cortona. Élèves de Berettini. Francesco Bruno. Francesco Rosa.

Giovanni Maria Bottalla.

Ce fut certainement ce dernier qui enseigna *Giovanni Maria Bottalla*. Le cardinal Sacchetti, son mécène, l'appelait le Raffaellino, à cause de l'imitation heureuse qu'il fit des peintures de Raphaël; je ne sais si ce surnom lui fut confirmé à Rome, par le public, mais il lui fut certainement refusé à Gênes. Cet artiste fit néanmoins dans l'une et l'autre ville, des peintures fort importantes, dans lesquelles il n'imite pas tellement Pierre, qu'il ne se rapproche aussi beaucoup d'Annibal Carrache. On voit encore de sa main un grand tableau de l'histoire de Jacob, dans la galerie du Capitole, qui était jadis celle des Sacchetti; et il existe à Gênes, dans la maison Negroni, une de ses peintures à fresque. Ces deux ouvrages sont grands pour un peintre qui ne vécut point au-delà de trente-un ans. Un autre élève reconnu de Pietro, fut *Giovanni Battista Langetti*, quoiqu'il se rapproche davantage dans ses teintes, du vieux Cassana, son second maître. Le Langetti est l'un des peintres étrangers, qui, après l'an 1650, fleurirent à Venise, et y excitèrent la verve de Boschini.

Giovanni Battista Langetti.

Il le chante comme un professeur également habile à dessiner et à se servir de son pinceau (1), et ces éloges lui sont confirmés par Zanetti; mais de telle sorte, pourtant, qu'ils ne s'étendent qu'à ses peintures les mieux étudiées, et dont le mérite est comparable, par exemple, à celui d'un Crucifix, qu'il figura dans

(1) L' opera con bon arte, e colpi franchi,
L' osservar el natural con bon giudizio
In l'atizar l'atende al bon ofizio
Che i movimenti sia vivi e nò stanchi.

Carta del navegar pittoresco, page 538.

l'église des Thérésiennes. Du reste, il peignit beaucoup par métier, spécialement des bustes de vieillards, de philosophes, d'anachorètes, pour lesquels il est fort connu dans les galeries vénitiennes et lombardes. On dit qu'il en faisait d'ordinaire un par jour. Il retraçait toujours ses têtes d'après nature, sans y ajouter rien de cette grandeur que nous admirons tant chez les sculpteurs grecs, dans des sujets semblables. Il vivifiait toutefois leurs traits, par une vigueur de teintes, et par un pinceau brillant, ce qui faisait qu'on les recherchait beaucoup, et qu'on ne les payait pas moins de cinquante ducats chacun. On ne trouve point son nom dans l'*Abecedario*, et l'on ne doit point s'en étonner : dans un ouvrage aussi étendu, qui pourrait tout connaître et tout signaler?

École du Maratte. Giovanni Stefano Robatto.

Mais le plus grand nombre des étudiants que Gênes avait envoyés à Rome, s'attachèrent au Maratte. *Giovanni Stefano Robatto* de Savone retourna deux fois à son école, et y demeura plusieurs années. Il féconda encore son imagination en voyant d'autres écoles, et en allant jusqu'en Allemagne. Parvenu à l'âge mûr, il se fixa dans sa patrie. Il y a laissé des ouvrages qui honorent leur auteur; entre, autres le Saint-François prêt à recevoir les stigmates, peint à fresque dans le cloître des Capucins. D'autres productions de ses premières années sont justement vantées pour les contours, et spécialement pour le coloris, qui fit l'admiration même des professeurs génois, qui étaient habitués à en voir les meilleurs exemples. S'étant ensuite livré à la passion du jeu, il abandonna toute idée de gloire; il avilit son pinceau et son nom, en faisant, comme un misérable artisan, des ouvrages au plus vil

prix. Aussi, l'on peut dire avec vérité, que Savone n'eut peut-être pas un meilleur peintre, ni un pire que lui.

Giovanni Raffaello Badaracco.

Giovanni Raffaello Badaracco, fils de Joseph, dont nous avons fait mention dans l'époque précédente, passa de l'école de son père à celle de Maratte. Cherchant ensuite un style plus facile, il devint imitateur de Cortona; il se fit bientôt remarquer par l'extrême suavité de sa manière de peindre, empâtant bien ses couleurs, et n'épargnant point le bleu d'outremer le plus fin. C'est en effet cette couleur qui domine dans ses tableaux et les rend durables. Ses compositions historiques sont en très-grand nombre dans les galeries, et la Chartreuse de *Polcevera* possède deux des plus vastes qu'il ait faites; elles représentent plusieurs traits de la Vie du saint fondateur de cette maison. Un autre peintre nommé *Rolando Marchelli* avait saisi avec intelligence la manière de Maratte; mais, distrait de la peinture par des entreprises commerciales, il ne travailla que fort peu.

Rolando Marchelli.

Ceux dont les noms répandirent le plus d'éclat dans cette série, furent les fils de trois professeurs très-célèbres: *Andrea Carlone*, *Paolgirolamo Piola*, et *Domenico Parodi*. Le premier fut fils de Jean-Baptiste Carlone, dont il mêla adroitement le style avec celui de l'école romaine et même celui de l'école vénitienne. Cette manière, si je ne me trompe, lui réussit mieux dans les peintures à l'huile que dans les fresques. Il peignit beaucoup à Pérouse et dans les villes voisines; mais demeura bien loin de la grace et du fini de son père, et fut beaucoup moins heureux dans ses compositions. Il eut néanmoins une grande franchise de pin-

Andrea Carlone.

ceau, et se montra résolu et spirituel à l'exemple des Vénitiens, surtout dans quelques sujets de l'histoire de San Feliciano, peints à Foligno, dans l'église qui porte le nom de ce saint. Revenu à Rome, il corrigea toujours davantage sa manière, et ce qu'il fit depuis lors, est certainement ce qu'il fit de mieux. Tels sont quelques traits de l'histoire de la vie de St-Xavier, à l'église du Jésus, à Rome, et beaucoup de représentations poétiques à Gênes, dans les palais Brignole, Saluzzo, Durazzo. Andrea donne une leçon utile à ceux qui écrivent en peinture, et c'est de ne pas porter légèrement un jugement sur le mérite des artistes, avant d'avoir vu ce qu'ils ont produit de meilleur. En effet, ceux qui jugeraient de Carlone sur la peinture qu'il fit au Jésus de Pérouse, ne pourraient se persuader qu'il ait été en état de laisser à Gênes des productions assez remarquables, pour mériter d'être mis, par le Ratti et par d'autres, au nombre des Gênois les plus dignes de mémoire. Niccolò, son frère, et l'on pourrait même dire, son élève, fut le plus faible de la famille, non pas qu'il ait manqué d'un certain talent, mais parce qu'il n'alla point au-delà d'une médiocrité, hors de laquelle il aurait pu s'élancer. Niccolò Carlone.

Piola, né de *Domenico*, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, fut un des peintres les plus cultivés et les plus intelligents de cette école. Il suivit évidemment les traces de Maratta, dans sa méthode de faire précéder l'exécution de tous ses ouvrages par une étude réfléchie, et de les terminer sans précipitation; mais, dans tout le reste, ce ne fut point ce maître qu'il se proposa d'imiter. Il semble qu'à cet égard ce soient plutôt les Carraches qu'il ait pris pour modèles, car Paolgirolamo Piola.

il avait copié beaucoup de leurs tableaux à Rome : l'on retrouve des traces de cet exercice dans le beau tableau représentant St-Dominique et St-Ignace que ce peintre fit pour l'église de Carignano ; et il a laissé l'empreinte du même caractère, dans tous les endroits où il s'est servi de son pinceau. On sait que son père l'accusait de lenteur, et que Paolgirolamo laissait dire ce dernier, s'appliquant toujours à être plus sévère dans le choix de ses formes, plus grandiose, plus moelleux et plus vrai que son père ne l'avait été. Il eut un mérite particulier pour les tableaux à fresque ; et, comme il était versé dans les lettres, il composa avec succès des tableaux sur des sujets fabuleux et historiques, dans les maisons de plusieurs nobles génois. On vante beaucoup son Parnasse peint par M. *Jean-Philippe Durazzo*, et on ajoute que ce seigneur disait qu'il s'applaudissait de n'avoir point appelé de Naples le Solimène, puisque Gênes avait un maître si distingué. Il eût mieux valu que Paolgirolamo eût moins peint sur les murs et davantage sur toile, afin d'être aussi célèbre qu'il mériterait de l'être dans les pays étrangers.

Domenico Parodi.

Domenico Parodi naquit d'un père sculpteur, il le devint lui-même, et fut en outre architecte ; mais son plus grand talent fut celui de la peinture. Moins égal dans son travail que ne l'avoit été *Piola*, il jouit cependant d'une plus grande estime, parce qu'il eut un génie plus vaste, une connaissance plus étendue des beaux-arts et des lettres, et qu'il se fit remarquer par une imitation plus prononcée du dessin grec, par un pinceau plus flexible pour toute espèce de styles. Il étudia d'abord à Venise sous le *Bombelli*, et il

reste de ce temps, dans l'un des palais *Durazzo*, des copies excellentes de plusieurs tableaux vénitiens. Il n'oublia même jamais cette manière pendant toutes les années qu'il passa depuis à étudier à Rome. Il peignit, en imitateur intelligent du Maratte, le magnifique St-François de Sales, aux Philippins, et un assez grand nombre d'autres tableaux. Mais on trouve de cet artiste, ainsi que des Carraches, des ouvrages dans lesquels les uns et les autres employèrent avec adresse, tantôt la manière du Tintoret, tantôt celle de Paul Véronèse; ouvrages dont on lit la description dans sa vie. La salle du palais *Negroni* renferme celle de ses productions qui a été le plus préconisée. Quelques professeurs sont d'avis, qu'il n'y a rien d'aussi bien peint dans Gênes toute entière, et il est certain que *Mengs* s'arrêta, pendant plusieurs heures, pour admirer ces peintures dont il n'avait jamais entendu nommer l'auteur. La correctiou du dessin, la vigueur et l'agrément des teintes, un art de colorier sur murs, qui lui était particulier ; art que beaucoup d'autres ont cherché à imiter, et que nul n'a jamais pu saisir, rendent ce travail tout-à-fait digne d'être observé. D'ailleurs la poésie de l'invention, jointe à la belle distribution des groupes et des figures, ne contribue pas peu à en augmenter le mérite. Tous les sujets de cet ouvrage se rapportent à l'illustration de la famille Negroni, dont les armoiries ont pour supports la prudence, la continence, et d'autres vertus figurées avec leurs emblêmes. On y voit aussi des fables, telles qu'*Hercule*, vainqueur du lion, et Achille instruit par Chiron ; ce qui fait allusion à la gloire dont brilla cette famille dans les armes et dans les lettres. Enfin,

il s'y trouve aussi des portraits, et chaque partie est si bien liée aux autres, et offre une si grande variété, une si grande richesse de costumes, de draperies et d'ornements de toute espèce, que si d'autres familles peuvent se vanter d'avoir été mieux chantées par un poète, il serait difficile d'en rencontrer qui eussent été mieux célébrées par un peintre. D'autres maisons nobles de Gênes ont fait exécuter par cet artiste de très-belles compositions à fresque; et la galerie de M. *Marcello Durazzo*, ornée de divers sujets de la fable et de l'histoire, avec des clairs-obscurs que l'on prendrait pour des bas-reliefs, est un ouvrage presque égal en mérite à celui que nous venons de décrire. Dans quelques autres tableaux, tels que le *S. Camillo de Lellis*, on a peine à reconnaître son pinceau, et peut-être son école eut-elle plus de part que lui à leur exécution. Le plus habile de ses élèves fut le prêtre Angiolo Rossi, l'un de ceux qui imitèrent le mieux les facéties du curé Arlotto (1). Il suivit en peinture, avec assez de succès, les traces de *Maratta*, quoiqu'il n'ait produit qu'une petite quantité d'ouvrages. *Battista Parodi*, frère de Dominique, ne fut point son élève; adepte de l'école vénitienne, franc, expéditif, riche d'invention, brillant de coloris, il n'est point assez difficile, du reste, dans le choix de ses formes, et ne peut être comparé aux peintres du premier ordre. Il vécut beaucoup à Milan et à Bergame. *Pellegro*, fils

Angiolo Rossi.

Battista Parodi.

Pellegro Parodi.

(1) Ce curé Arlotto, né à Florence en 1396, se rendit célèbre par ses bons mots, ses tours joyeux, et ses saillies originales, qui ont été recueillies après sa mort, sous le titre de *Facezie, fabule, motti del piovano Arlotto, prete Fiorentino.* (N. D. T.)

de *Domenico*, s'établit à Lisbonne, et fut l'un des meilleurs peintres de portraits de son temps.

Autres styles. L'abbé Ferrari.

L'abbé *Lorenzo*, fils de *Grégoire Ferrari*, quoique formé à Gênes, a beaucoup du style de l'école romaine. Ce fut l'un des plus riants pinceaux de cette école. Il imita, comme son père, les raccourcis et la grace du Corrège; mais il fut plus correct que le premier, et peut même passer pour un bon professeur de dessin. Il tombe quelquefois dans la langueur, lorsqu'il vise à la délicatesse; mais, lorsqu'il eut à faire quelque peinture auprès de celles de *Carloni*, comme dans le palais Doria, à *San Matteo*, ou de quelque autre coloriste, il y anima ses teintes au point qu'elles semblent être à l'huile, et ne le cèdent, pour ainsi dire, à celles d'aucun autre maître. Il excella dans les fresques, comme la plupart de ceux de cette école, et il est presque unique pour ses frises en clair-obscur. Les églises et les palais contiennent une foule de ses travaux dans ce genre. Le dernier de ceux qu'il entreprit, est une galerie du palais des *Carega*, famille noble de Gênes. Il y figura une variété de faits tirés de l'Énéide, et les orna d'arabesques, de stucs, et de sculptures exécutées par des artistes qu'il dirigeait. Il fit aussi des tableaux d'histoire: il mit d'abord en œuvre les dessins de son père pour les tableaux qu'il exposa publiquement. Il travailla ensuite de lui-même, et l'un des tableaux les plus remarquables qu'il ait exécutés seul, est celui qui représente plusieurs saints de l'ordre des Augustins. On le voit à la Visitation. Enfin, ce peintre ne cessa d'enrichir des meilleurs modèles l'école de son pays. Ce fut encore un de ceux qui eurent plus de mérite que de célébrité.

Bartolommeo Guidobono. On découvre en *Bartolommeo Guidobono*, ou le Prêtre de Savone, un pinceau délicat dans le genre de celui de Ferrari, mais qui entreprit, avec moins de bonheur que lui, d'imiter le Corrège. Bartolommeo, habitué à peindre des faïences avec son père, qui exerçait cet emploi à la cour de Savoie, posa les premières bases de son art dans le Piémont. J'ai observé à Turin quelqu'une de ses peintures, qui rappelle le coloris napolitain, qu'on y rechercha beaucoup pendant un certain temps. Étant allé à Parme et à Venise, s'exerçant toujours à copier ou à produire, il devint un peintre fort habile, et abonda de commissions, à Gênes et dans toute la République. On vante moins en lui le dessin de ses figures, qui, toutes, paraissent trop alongées, que son talent pour les accessoires, les fleurs, les fruits et les animaux; talent qu'il déploya singulièrement dans certains sujets fabuleux, qu'il peignit au palais *Centurioni*. Il avait fait de grandes études d'après le Castiglione, et il en fit même des copies qu'il est difficile de distinguer des originaux: cependant on ne doit point le dédaigner comme peintre de figures, et c'est un talent qui lui est propre que de réunir une grande suavité de pinceau aux plus beaux effets du clair-obscur. C'est ce que l'on peut remarquer dans l'Ivresse de Loth, et dans trois autres sujets à l'huile, qui décorent le palais *Brignole Sale*. Il reste aussi en Piémont beaucoup des ouvrages de ce peintre, et de

Domenico Guidobono. Dominique, son frère, qui se distingua aussi par sa grace et par sa délicatesse. Il y a dans la cathédrale de Turin une gloire d'anges, de la main de ce dernier, que l'on serait tenté d'attribuer à l'école de Guide. On pourrait même le préférer à son frère, s'il eût toujours

conservé une manière égale; ce qu'il ne fit point. Il a même laissé à Gènes, parmi un petit nombre de bons ouvrages, des peintures tout-à-fait médiocres.

Avant de quitter les imitateurs de l'école de Parme, je reviens au chevalier *Giovanni Battista Draghi* que j'ai nommé en passant dans le troisième livre. Il avait été l'élève de Domenico Piola, de qui il apprit à peindre d'une manière expéditive; du reste, il devint l'auteur d'un style nouveau qu'il se forma, je ne sais dans quel pays, mais qu'il exerça beaucoup à Parme, et encore davantage à Plaisance, où, après avoir résidé fort long-temps, il mourut. On découvre dans ce style des traces de la manière de Bologne et de celle de Parme, mais dans les têtes et dans la disposition des couleurs, se trouve je ne sais quoi de neuf qui est tout à lui, et distingue son caractère de celui de tous les autres. Quoiqu'il peignît rapidement, il serait difficile de le convaincre de négligence. C'est avec un brillant et une originalité inexprimables qu'il sait unir une étude profonde des contours et des teintes. Ses peintures ont en outre un relief qui les rend dignes de servir de modèles, surtout dans ses tableaux à l'huile. Il y a une multitude de tableaux d'autels de sa main à Plaisance, parmi lesquels on donne la préférence au Supplice de Saint-Jacques, chez les Franciscains, à la Ste-Agnès de la cathédrale, puis au tableau du Martyre de Saint-Laurent ; sujet déja traité avec succès à Crémone par *Massarotti*, mais d'une manière inférieure au Draghi. Le magistrat *Carasi* vante singulièrement ce que cet artiste peignit à Bussetto dans le palais Pallavicini. Il ne fit à Gênes qu'un petit nombre d'ouvrages pour des particuliers.

Giovanni Battista Draghi.

Gioseffo Palmieri.

L'Orlandi, auquel cet habile homme fut inconnu, compte parmi les premiers peintres de l'Europe, *Gioseffo Palmieri* qui, ainsi que les précédents, vécut pendant les premières décades de ce siècle ; mais un pareil éloge semble exagéré, et il se rapporte, peut-être, seulement au mérite de Palmieri pour peindre les animaux. Et, en effet, des peintures de ce genre, lui furent demandées même par la cour de Portugal. Il fit voir aussi, dans la composition où la nature humaine est en action, qu'il était capable de peindre avec esprit, et qu'il avait une grande magie de coloris. Il fut, en outre, harmonieux et agréable dans les peintures, où les ombres ne le rebutaient point. On peut cependant lui réprocher comme un grand défaut l'incorrection de son dessin, quoiqu'il l'eût étudié auprès d'un peintre florentin qui semble l'avoir bien enseigné : car, dans la Ressurection placée à l'église de St-Dominique, et dans d'autres tableaux conduits avec plus d'attention, les professeurs trouvent qu'il n'y a que peu de chose, et même souvent rien à reprendre.

Pietro Paolo Raggi.

On donne des applaudissements, surtout à l'égard de l'invention et du coloris, à un *Pietro Paolo Raggi*, élève d'une école inconnue, mais qui a certainement fait preuve d'analogie avec le caractère des Carraches, dans un San Bonaventura qui contemple le Crucifix. Les galeries ont, de sa main, certaines Bacchanales qui participent visiblement du goût de Castiglione, comme le Ratti l'a fort bien remarqué ; et aussi, de celui de Carpioni, s'il faut en croire une des *Lettere Pittoriche*, insérée dans le cinquième volume. On y lit de grands éloges du talent de ce Raggi : on ne peut l'apprécier nulle part mieux qu'à Bergame, où, entre autres ou-

vrages, il fit, pour l'église de Ste-Marthe, une Madeleine enlevée au ciel par les anges ; peinture fort estimée. On nous le dépeint comme doué d'une humeur inquiète, irritable, facile à se dégoûter d'être longtemps dans le même séjour; ce qui fut cause qu'il était tantôt à Turin, tantòt à Savone, et de nouveau à Gênes, puis à Lavagne en Lombardie, à Bergame, où il trouva enfin la mort et le repos. Vers le même temps cessa de vivre, à Finale, sa patrie, *Pier Lorenzo Spoleti*, qui avait été disciple de Domenico Piola. Son étude favorite avait été de copier, à Madrid, les peintures de Morillo et de Titien. Au moyen de cet exercice, il parvint, si non à se distinguer pour les tableaux d'invention, à être du moins un excellent peintre de portraits; mérite qui lui valut d'être employé par les cours d'Espagne et de Portugal. Il se fit, en outre, une habitude de copier les compositions des autres, de les transporter admirablement des gravures sur la toile, en agrandissant les proportions et en y adaptant un coloris digne de ses grands modèles. Combien de peintres de cette espèce sont plus utiles à leur art, que certains autres dont les inventions, lorsqu'on les rencontre, semblent être autant de coups de la mauvaise fortune.

Pierlorenzo Spoleti.

Qu'il me soit permis de rappeler, parmi ces peintres nationaux, deux étrangers qui, étant venus à Gênes, s'y établirent et succédèrent aux bons artistes de cette époque, ou furent même leurs compétiteurs. L'un est le bolonais Jacopo Boni qui fut conduit à Gênes par le Franceschini son maître, en qualité d'aide, lorsqu'il peignit la grande salle du palais communal. Le Boni, dès ce temps, y obtint l'estime générale, y fut chargé

Jacopo Boni.

de divers travaux, et il s'y établit en 1726. On voit de lui de beaux ouvrages, surtout des peintures à fresque dans le palais Mari et dans beaucoup d'autres; et la plus considérable qu'il ait faite dans l'État de Gênes, est à l'oratoire de la Costa, près de San Remo. Mais nous en avons parlé assez au long dans le troisième livre.

Sebastiano Galeotti.

L'autre, qui y vint trois ans après, fut *Sebastiano Galeotti* Florentin, disciple, dans son pays, du Ghilardini, et à Bologne, de Giangioseffo del Sole. Sebastiano fut un homme d'un génie facile et original; bon dessinateur toutes les fois qu'il le voulut. Coloriste hardi, heureux dans le choix de ses têtes, apte aux grandes compositions à fresques; travail dans lequel il fut quelquefois aidé pour les ornements, par le Crémonais Natali. Il peignit, à Gênes, l'église de la Madeleine, et ces fresques qui commencèrent à lui faire un nom dans la ville, sont les plus étudiées qu'il eût jamais faites; mais il fut obligé, après son premier tableau d'histoire, d'en adoucir un peu les teintes. Il avait peu travaillé dans sa patrie, et seulement dans ses premières années : c'est par cette raison qu'il n'y a pas laissé une réputation aussi brillante que dans la Haute Italie. Il la parcourut presque toute entière, à l'exemple de ces Zuccheri, de ces Peruzzini, de ces Ricchi, et de quelques autres aventuriers de la peinture, qui voyagèrent en peignant, ou peignirent en voyageant; prompts à répéter de pays en pays, sans se donner la peine de faire de nouvelles études, les mêmes figures, et quelquefois les mêmes compositions. On trouve donc aussi des ouvrages de celui-ci, non-seulement dans plusieurs villes de la Toscane, mais aussi à Plaisance et à Parme,

où il travailla beaucoup pour les princes régnants : puis, en outre, à Codogno, à Lodi, à Crémone, à Milan, à Vienne, à Bergame et à Turin, où il fut créé directeur de l'Académie. Il finit ses jours dans cet emploi, en 1746. Il s'était, toutefois, établi à Gênes, où il fut remplacé par ses deux fils, Joseph et Jean-Baptiste, qui, en 1769, et de leur vivant, furent nommés, avec honneur dans l'ouvrage de Ratti, lequel les déclare peintres fort habiles.

Depuis la moitié du siècle jusqu'à nos jours, tant par les désastres de la guerre, qui se firent sentir vers ce temps à Gênes, que par la décadence de la peinture dans toute l'Italie, il ne s'offre, à notre attention, qu'un très-petit nombre de peintres. Cependant *Domenico Bocciardo*, de Finale, élève et imitateur de Morandi, n'eut point un mérite ordinaire, surtout dans les sujets d'histoire pour tableaux de cabinet. Ce peintre eut peu d'imagination, mais il est correct, et ses teintes sont d'une grande beauté. On voit, à Gênes, dans l'église de Saint-Paul, un Saint-Jean baptisant le peuple ; ouvrage de Domenico ; et, quoiqu'il ait fait de meilleurs tableaux d'autels dans l'Etat Génois, celui-ci, néanmoins, suffit pour le faire considérer. *Francesco Campora*, né à la Polcevera, jouit aussi de quelque réputation. Il avait étudié à Naples, sous Solimène, de l'école duquel sortit aussi *Giovanni Stefano Maja*, excellent peintre de portraits. Un *Battista Chieppe*, de Novi, s'étant long-temps exercé au dessin, à Rome, et étant devenu, à Milan, un coloriste assez recommandable, semblait promettre beaucoup. A Saint-Ignace d'Alexandrie est un grand tableau d'autel du titulaire, qui, bien conçu et bien composé, est un des

Domenico Bocciardo.

Francesco Campora.

Giovanni Stefano Maja.

Battista Chieppe.

meilleurs ouvrages de l'auteur : on y remarque un beau fond, une belle gloire d'anges, une belle expression dans la figure principale, si ce n'est que la tête ne présente pas le véritable portrait du Saint. On aurait sans doute eu, de cet artiste, des productions encore meilleures, mais il mourut au milieu de sa carrière, et, dans l'histoire de Ratti, il est présenté comme le dernier des peintres de mérite qu'ait compté l'école ligurienne.

Perspective. Cette école fut, pendant quelque temps, stérile en bons peintres de perspective. Quoique le P. Pozzi fût alors à Gênes, il n'y fit point d'élèves. Bologne y suppléa plus que les autres villes; c'est de là qu'y vinrent le Colonna et le Mitelli, qui avaient, à cette époque, tant de réputation. Puis l'Aldovrandini, les deux frères Haffner, Arrigo et Antonio : ce dernier y prit l'habit de religieux philippin, et en ornant, à Gênes, l'église de son ordre, et d'autres endroits encore, il instruisit, des principes de son art, Giovanni Battista Revello, surnommé le *Mustacchi*. Il fut même utile, par ses exemples, à *Francesco Costa*, qui était devenu peintre d'ornements dans l'école de Gregorio Ferrari. Ces deux jeunes gens, rapprochés par la conformité de profession, qui fait naître, et les plus grandes rivalités, et les plus grandes amitiés, devinrent, avec le temps, étroitement unis. L'un et l'autre travaillèrent en commun pendant près de vingt ans pour les peintres de figures de la même époque que nous avons nommés, leur préparant les perspectives, les ornements et tout ce qui tient à leur art. Ils ont déployé un mérite égal pour la science de la perspective, pour la grace, le brillant et l'harmonie des teintes; mais le Revello est préféré à son ami pour les ornements en fleurs. Le meilleur de

Giovanni Battista Revello.

Francesco Costa.

leurs ouvrages que l'on connaisse est à Pegli, dans le palais Grillo, où ils ornèrent une salle et deux chambres. Ils firent, en outre, séparément, beaucoup d'autres travaux, et furent considérés comme les Colonna et les Mitelli de leur nation.

Le paysagiste le plus justement célèbre de cette époque, est Carlo Antonio Tavella, élève de Tempesta, à Milan, et d'un Gruemboech, allemand, que le feu dont il animait ses paysages, fit surnommer le *Solfarolo*. Il les prit d'abord l'un et l'autre pour objets de son émulation; mais il adoucit ensuite sa manière, d'après les ouvrages de Castiglione, du Poussin, et des bons peintres flamands. On le regarde comme le premier des paysagistes génois, après le Sestri. Son style est facile à reconnaître dans les galeries de Gênes, surtout dans le palais Franchi, lequel contient plus de trois cents tableaux de sa main; et ce style lui mérita la réputation d'être l'un des premiers peintres de son école. Ses ouvrages sont remarquables par un ciel chaud, par de belles dégradations de paysage, par les plus heureux effets de lumière joints à des plantes, des fleurs, des animaux touchés avec beaucoup de charme, et exprimés avec la vérité la plus exacte. Il fut aidé, pour les figures, par les deux Pioli, le père et le fils, et davantage par Magnasco, avec lequel il forma une association de travaux. Il peignit quelquefois lui-même des personnages de ses tableaux : il les copiait exactement d'après les originaux de ses compagnons, mais en les réduisant à une manière qui lui est propre. Carlo Antonio eut une fille nommée *Angiola*; peintre faible d'invention, mais qui propagea, avec succès, les compositions de son père. Beaucoup d'autres entreprirent d'imiter ce

Paysages.

Le Solfarolo.

Angiola Tavella.

dernier, et celui qui s'en approcha de plus près, fut un *Niccolò Micone*, que ses concitoyens appellent plus communément le Zoppo (le boiteux).

Niccolò Micone.

Alexandre Magnasco. Stefano Magnasco.

Alexandre Magnasco, souvent désigné par le diminutif, *Lissandrino*, fut fils d'un Stefano, qui, ayant été enseigné par Valerio Castello, demeura pendant plusieurs années à Rome, où il mourut encore jeune, et ne laissa à sa patrie qu'un très-petit nombre de tableaux d'autels, puis le regret de voir un beau génie s'éteindre aussi promptement. Son fils fut enseigné par l'Abbiati à Milan; et prenant pour exemple cette touche de pinceau résolue, et réduite à peu de traits, qu'employa son maître dans ses tableaux à grande machine, il en fit l'application à ses tableaux de fantaisie, et à des scènes populaires, pour lesquels on peut dire qu'il fut presque le Cerquozzi de cette époque. Ses petites figures passent à peine la mesure d'un palme : ses représentations sont ordinairement des pompes sacrées, des écoles de jeunes filles ou de jeunes garçons, des assemblées religieuses, des exercices militaires, des travaux d'artisans, des synagogues de juifs; sujet qu'il traitait plus volontiers, et d'une manière plus plaisante que tous les autres. Ces œuvres de son caprice ne sont point rares à Milan. On en trouve aussi dans le palais Pitti, à Florence, où Magnasco vécut pendant quelques années, jouissant de la plus haute faveur auprès du grand duc, Jean Gaston, et de toute sa cour. Il accompagnait souvent de ses petites figures, les tableaux des autres peintres, et y introduisait avec beaucoup d'à-propos les sujets qui lui étaient familiers; ce qu'il fit non-seulement pour les paysages de Tavella, et de plusieurs autres peintres de ce genre, mais aussi pour les Ruines

de Clément Spera, à Milan, et pour d'autres représentations d'architecture. Cet artiste fut mieux accueilli par les étrangers que par ses compatriotes. Ce travail de touche, quoiqu'uni à beaucoup de sentiment et à un dessin assez correct, ne plut point à Gênes, parce qu'il est éloigné de ce fini et de cette union de teintes, auxquels les maîtres de cette école s'appliquèrent principalement. Aussi le Magnasco travailla-t-il fort peu pour son pays, et n'y forma-t-il aucun élève; mais il en donna un célèbre à l'école vénitienne; et ce fut Bastiano Ricci, dont nous avons fait plus d'une fois mention.

Giovanni Agostino Ratti.

La mort a enlevé dans ces dernières années, *Giovanni Agostino Ratti*, de Savone, peintre d'une humeur facile et enjouée. Il contribua beaucoup à égayer le théâtre par de belles décorations, et les cabinets de tableaux, par des caricatures plaisantes, qu'il grava aussi en cuivre. Il fut habile à faire les tableaux d'église, comme on peut le voir dans celle de Saint-Jean, à Savone, laquelle, outre plusieurs sujets tirés de la vie du Précurseur, renferme une Décollation fort estimée. On peut encore l'apprécier à Gênes, dans l'église de Sainte-Thérèse. Il s'attacha constamment à la manière de Luti, dont il avait fréquenté l'école à Rome. Il fut aussi très-bon peintre de fresques; et j'ai vu de lui, à Casale de Monferrat, le chœur des Conventuels, où il ajouta des figures aux perspectives du Crémonais Natali : mais son plus grand talent était celui des peintures facétieuses. Il avait pour ce genre une imagination vaste, féconde, qui enfantait perpétuellement des idées nouvelles. Rien au monde n'est plus gai que ses masques d'Acerra, qu'il représenta dans des rixes, ou

des danses, ou d'autres actions du genre de celles que les bateleurs introduisent dans leurs représentations. Luti, qui avait été son maître, à Rome, le regardait comme l'un des peintres qui eussent montré le plus de talent en ce genre : il alla même jusqu'à l'égaler à Ghezzi. Les notices qui concernent Giovanni Agostino, m'ont été communiquées par le chevalier Ratti, son fils, que j'ai si souvent nommé dans le cours de cet ouvrage, et qui est mort en 1795 (1). La postérité

(1) Il s'occupait à préparer des notices inédites pour les faire imprimer. Elles devaient s'étendre depuis les temps anciens jusqu'aux époques modernes. Ce manuscrit nous aurait offert le moyen d'enrichir cette édition ; mais nous l'avons cherché en vain, et nous en sentons vivement la perte. Giovanni Agostino ne fut point un grand peintre, mais il ne méritait certainement point le mépris avec lequel il a été traité par quelque autre écrivain. La reconnaissance, l'amitié, le respect dû à la vérité de l'histoire, l'humanité même m'imposent de dire de cet artiste tout le bien qu'il est possible d'en dire, puisque d'autres en ont écrit autant de mal qu'ils ont pu. Que le lecteur prenne donc la peine de lire la *Difesa* (défense) de Giovanni Agostino que nous avons souvent citée, et dont nous rapportons le véritable titre dans notre second Index au mot *Ratti*. Là (quel qu'en soit l'auteur), on raconte des faits qui doivent le faire considérer comme un artiste estimable pour son temps. Ce qui lui fait surtout honneur, c'est le jugement de Mengs qui le proposa pour être directeur de l'académie de Milan ; et lorsqu'il fut question de peindre dans le palais royal de Gênes, des traits relatifs à l'histoire de ce pays, le Ratti fut recommandé à la fois par Mengs et par Batoni, pour cette commission honorable, dont il s'acquitta ensuite à la satisfaction du public. Les connaisseurs les plus habiles ont trouvé, dans ces sujets d'histoire, quelque chose de plus que l'imitation des bons auteurs : et l'on sait, à la vérité, qu'il profitait volontiers des inventions des autres, soit peintes, soit gravées ; mais, de

applaudira aux travaux de beaucoup d'autres professeurs de cette école, qui, vivant et travaillant encore, préparent leur gloire à venir et celle de leur patrie. La nouvelle génération qui s'élève en ce moment pour

combien de peintres ne peut-on pas en dire autant? Du reste, ayant vécu pendant quatre ans à Rome dans la maison de Mengs, il fit, sous la direction de ce dernier, plusieurs ouvrages qui eurent le plus grand succès. On cite entre autres, une Nativité de J.-C., dont Mengs fit l'ébauche, et qui, ayant été graticulée et coloriée par le Ratti, fut envoyée ensuite à une église de Barcelone. Ayant à peindre une Sainte-Catherine de Gênes, pour l'église dédiée à cette sainte, Mengs lui en dessina la tète à laquelle il donna une expression admirable, et ayant retouché ensuite le tableau dans son ensemble, il lui donna un grand prix. Mais on doit remarquer à ce sujet que les grands maîtres ne rendent point volontiers ces sortes de services à leurs amis ou à leurs élèves, à moins qu'ils n'aient passé les bornes de la médiocrité. Le Ratti dut aller bien au-delà, comme copiste, et même au jugement de Mengs, puisque celui-ci voulut acheter à tout prix une copie du Saint-Jérôme de Correggio, que le Ratti avait faite à Parme. Mengs lui donna encore une autre preuve de son estime, en l'excitant à écrire sur la peinture, sur laquelle il devait avoir acquis de grandes lumières, pendant les quatre ans qu'ils vécurent ensemble. On lit dans la *Défense* citée, les noms des académies qui l'agrégèrent, et des poètes qui le louèrent : on y voit qu'il obtint de Pie VI la décoration de chevalier ; que la direction de l'académie ligurienne lui fut donnée, et qu'elle lui aurait même été conférée à vie, s'il eût voulu toujours la conserver. Enfin, on y trouve le détail de toutes les commissions de peinture qui lui vinrent de tous côtés. Mais je n'évalue toutes ces circonstances qu'autant qu'elles le méritent. Le jugement que Mengs en porta, est le rempart le plus fort que la *Défense* puisse opposer à ses adversaires. Lorsque les augmentations qui devaient être faites à l'édition nouvelle des écrits de Mengs furent préparées, on vit paraître l'*Éloge* du chevalier Azara, où l'on dit que les ma-

la peinture, peut même espérer des progrès encore plus marqués, grace à l'académie ligurienne, nouvellement instituée pour la culture des arts du dessin. Dans l'espace de peu d'années on a érigé, pour cet établissement, un magnifique local, avec une telle abondance de plâtres choisis et de dessins rares, avec des professeurs si habiles, avec des secours et des encouragements si multipliés, pour la jeunesse studieuse, que cette institution peut déja être comptée parmi les plus belles de la ville, et celles qui offrent le plus d'utilité. Tant d'avantages sont dus aux lumières et à la libéralité de beaucoup de nobles génois, encore vivants, qui ont concouru à cette fondation, et qui ne cessent de l'accroître et de l'alimenter.

nuscrits de Mengs, accumulés et confus, passèrent dans les mains de Milizia, qui prit la liberté d'altérer à son gré les jugements de l'auteur à l'égard des plus excellents peintres. J'ai cru devoir, pour plus d'une raison, insérer ici cette particularité qui est empruntée à un plume dont l'autorité ne peut être mise en doute. D'abord elle ôte à Mengs le tort d'avoir poussé trop loin quelques critiques, ou du moins elle diminue ce tort. Elle donne du poids à ce que dit la *Défense* de Ratti, relativement au véritable auteur de la vie de Correggio, c'est-à-dire au Ratti lui-même, dont cet écrit, moyennant quelques changements, fut publié sous le nom de Mengs, sans que l'on eût réfléchi que l'auteur se mettait en contradiction avec lui-meme. Elle fait enfin connaître qu'en outre du grand mérite de Mengs, la fortune coopéra de son côté à répandre sa réputation en lui donnant des protecteurs et des amis tels, qu'aucun autre peintre du monde n'en eut peut être jamais de semblables.

LIVRE VI.

LA PEINTURE EN PIÉMONT

ET DANS LES ENVIRONS.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Commencement de l'art, et de ses progrès jusqu'au seizième siècle.

Le Piémont n'a point, comme les autres États de l'Italie, une antique succession d'école; mais il n'a cependant pas moins de droits à figurer dans l'histoire de la peinture. Ce bel art, né d'un esprit calme, paisible, contemplateur des images riantes, craint non-seulement le bruit, mais le seul appareil des armes. Le Piémont, par sa situation, est un pays guerrier, et s'il a la faculté de protéger le reste de l'Italie contre tout ce qui pourrait troubler cette paix si nécessaire aux beaux-arts (*a*), il a le désavantage de n'avoir jamais pu se l'assurer à lui-même d'une manière durable. C'est de là que Turin, quoique fécond en hommes de génie, et heureusement nés pour les beaux-arts, a été réduit à chercher ailleurs des peintres, ou du moins

(*a*) L'auteur écrivait ceci en 1796. (N. du T.)

des peintures, pour embellir ses édifices, et les décorer d'une manière digne d'une capitale; et que tout ce qu'on y voit de meilleur, soit dans le palais, soit dans les maisons de plaisance royales, soit dans les endroits publics, sacrés ou profanes, soit, enfin, dans les collections particulières, tout est l'ouvrage des étrangers. On ne peut opposer à cette vérité que les Novarois, les Verceillais, et d'autres artistes du Lac Majeur, ne sont point étrangers. Cela pourrait être admis à l'égard de ceux qui ont vécu depuis la réunion de ces communes au domaine de la maison royale de Savoie; mais ceux qui existèrent avant cette époque, naquirent, vécurent, et moururent sujets d'un autre gouvernement: et les nouvelles conquêtes ne les firent pas plus devenir turinais, que Parrhasius et Apelles ne devinrent romains, du moment où la Grèce fut soumise à Rome. C'est par cette raison, comme je l'ai déja dit, que j'ai placé ces peintres dans l'école milanaise, à laquelle, si même ils ne lui appartenaient pas par le gouvernement, il faudrait encore les rapporter par leur éducation, ou par leur résidence, ou par la proximité de leur pays natal; j'ai constamment suivi cette méthode, n'ayant point eu pour objet l'histoire des gouvernements, mais celle des écoles de peinture. Ainsi, nous n'exclurons point d'ici les artistes de Monferrat. Ce territoire est encore une acquisition récente de la maison royale, qui a commencé à le posséder en 1706; mais cette acquisition est antérieure aux autres, et ce qui est encore plus, ses peintres ne sont presque jamais nommés parmi les élèves des Milanais. Il faut aussi réfléchir, que ces peintres, ou ravaillèrent beaucoup dans le Piémont, ce qui fait

qu'il est à propos de les nommer ici, ou qu'ils ne sortirent point de leur pays natal, et que, comme on ne peut écrire pour eux un livre à part, il semble raisonnable de leur faire faire partie d'un pays, dont le leur a toujours été limitrophe, et à la domination duquel ils ont fini par être soumis.

Ainsi, en nous limitant à l'ancien Piémont, puis en observant d'abord, avec la Savoie, d'autres lieux qui en sont très-voisins, et dont il n'a point été parlé jusqu'à présent, nous trouverons fort peu de documents écrits (1), et nous n'avons que peu d'éloges a donner aux artistes. Mais la famille régnante qui aima toujours les beaux-arts, et ne cesssa de les encourager de tout son pouvoir, a des droits à la reconnaissance de tous ceux qui les cultivent. Dès l'instant même de leur renaissance, Amédée IV, appela à sa cour, un Georges de Florence, je ne sais s'il était élève de Giotto, ou d'un autre maître : il est certain toutefois qu'il peignit, en 1314, au château de Chambéry, et l'on trouve des mémoires qui parlent de lui, jusqu'à l'année 1325, dans laquelle il travailla à *Pinarolo*. On doute en Piémont s'il ne peignit point à l'huile

Giorgio de Florence.

(1) Une nomenclature de peintres piémontais avec le catalogue de leurs ouvrages a été publié par le savant comte Durando dans les notes de son *Ragionamento sulle belle arti*: ouvrage qui parut en 1778. Le P. Maria della Valle a aussi parlé de ces peintres dans les Préfaces des tom. X et XI de Vasari. L'auteur des *Notizie patrie* a mis au jour des notices sur le même sujet dans des opuscules remplis d'érudition; et quelques autres se trouvent insérées dans le nouveau guide de Turin, de M. Derossi, puis dans le premier volume des *Pitture d'Italia*. Enfin, nous en avons recueilli dans plusieurs ouvrages de peinture, que nous citerons chacun en son lieu.

dès ce temps, et le journal de Pise a publié une lettre à ce sujet, l'année dernière (1795). Je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai déja écrit, relativement à des questions de cette espèce, dans plusieurs endroits de mon ouvrage. Giorgio de Florence est inconnu dans sa patrie, ainsi que d'autres peintres que nous citerons dans ce sixième livre, et qui vécurent en Piémont, ou qui, du moins, y furent plus connus qu'ailleurs. Dans le même siècle, on vit travailler, à San Francesco de Chieri, et tout-à-fait dans le goût florentin, un peintre, dont les ouvrages sont signés ainsi : *Johannes pintor pinxit*, 1343; puis je ne sais quel mauvais peintre de fresques qui exerça son pinceau obscur, dans le baptistère de la même ville. On trouve encore d'autres anonymes en divers endroits, et dont la manière, en général, fut différente de celles des adeptes de l'école de Giotto. Je place dans ce nombre l'auteur de la *Consolata;* image de la Vierge, en grande vénération à Turin. Un peu plus tard, c'est-à-dire vers l'an 1414, *Gregorio Bono*, vénitien, fut aussi appelé à Chambéry, par Amédée VIII, pour faire le portrait de ce prince. Il le fit sur bois, et ne retourna peut-être jamais, depuis lors, à Venise, dont l'histoire garde le silence à son égard. Un *Nicolas Robert*, français, et peintre de la cour ducale, paraît avoir travaillé depuis 1473, jusqu'en 1477. Mais ses ouvrages ont péri, ou plutôt sont demeurés ignorés, et peut-être ce peintre n'était-il qu'un miniaturiste, ou, comme on le disait alors, *enlumineur* de livres; car ces artistes, à cause de l'analogie des professions, sont appelés peintres, comme ceux qui travaillent sur bois ou sur murs. C'est vers le même temps, a peu près, que le napolitain

Giovanni.

Gregorio Bono.

Nicolas Robert.

Raimondo vint en Piémont, où il laissa, dans l'église de Saint-François de Chieri, un tableau à divers compartiments, et au bas duquel on lit le nom de l'auteur. Cet ouvrage est recommandable pour la vivacité des figures, et de la couleur, quoique trop chargé d'or dans les vêtements; indice certain d'une époque où le goût n'était point encore épuré. Il reste encore quelques vestiges d'un peintre de ce temps, à l'église de Saint-Augustin, de la même ville, dans cette inscription d'un ancien tableau d'autel: *Per Martinum Simazotum alia de Capanigo*, 1488. Je trouve aussi noté, dans l'hôpital de Vigevano, un autre tableau d'autel sur un fond d'or, de *Giovanni Quirico* de Tortone.

Raimondo.

Martino Simazoto.

Giovanni Quirico de Tortone.

Mais aucun lieu ne fournit, pour cette époque, de renseignements plus interessants que le Monferrat, qui était alors un fief des Paléologues. Nous apprenons du P. della Valle, que *Barnaba* de Modène fut conduit à Alba, dans le quatorzième siècle; et il fut certainement l'un des premiers qui peignirent avec succès en Piémont. Nous ne l'avons nommé qu'en passant, lorsque nous avons fait l'histoire de son école, parce qu'à en juger par ses ouvrages qui sont dispersés dans divers endroits, il vécut toujours éloigné de sa ville natale. Deux peintures sur bois sont restées de lui aux Conventuels de Pise; l'une dans l'église, l'autre dans le couvent, toutes deux représentent l'Image de la Vierge. La seconde, qui est la plus remarquable, a pour sujet le Couronnement de la Mère-Divine, et offre de plus, un Saint-François avec d'autres bienheureux de son ordre. M. de Morona vante le style des têtes, des draperies, et du coloris, et il le met au-dessus

Barnaba de Modène.

de Giotto. Le P. della Valle tient le même langage à propos d'une autre image de la Vierge, restée chez les Conventuels d'Alba, et qu'il dit être d'un style plus grandiose que celui qu'on observe dans les figures du même temps. Et il est à remarquer (s'il faut en croire sa relation), que l'année 1357 est marquée au bas de cette dernière. Mais je ne suis point à même de confirmer ce que dit cet écrivain, que la peinture, en Piémont, dut beaucoup d'avancement et de progrès, à cet artiste; car je n'ai jamais été visiter Alba, et les livres m'indiquent un grand vide entre lui et ses successeurs, dans cette ville. Diverses peintures y furent exécutées ensuite, à l'église de Saint-Dominique, par un *Giorgio Tuncotto*, en 1473; et à celle de Saint-François, par un M. *Gandolfino*, en 1493. On peut placer auprès de ceux-ci, *Giovanni Peroxino*, et *Pietro Grammorseo*, connus encore aujourd'hui par deux tableaux d'autels qu'ils laissèrent aux Conventuels, l'un à Albe, en 1517, l'autre à Casal, en 1523.

Giorgio Tuncotto. M. Gandolfini. Giovanni Peroxino e Pietro Grammorseo.

Celui qui se rendit le plus remarquable dans ces environs, et à Turin même, fut Macrino, natif d'Aldadio, et citoyen d'Albe; raison pour laquelle, dans un tableau que renferme la sacristie de la métropole de Turin, il signe Macrinus de Alba. Son nom était Giangiacomo Fava. Ce peintre fut intelligent, d'une vérité parfaite dans ses têtes, étudié et fini dans toutes les parties de son travail, et suffisamment profond dans le coloris et dans les ombres. Je sais que le savant M. Piacenza a fait mention de lui dans ses notes, sur Baldinucci; ouvrage qui a été interrompu au grand préjudice de l'art, et dont je n'ai point à présent les fragments sous la main. J'ignore où Macrino avait

Macrino d'Alba.

étudié, si ce n'est que dans son tableau de Turin, dont le goût a beaucoup d'analogie avec celui des tableaux de Bramantino, et des milanais de la même époque, il a mis pour ornement, dans le paysage du fond, l'amphithéâtre Flavien ; ce qui peut faire conjecturer qu'il avait vu Rome, ou tout au moins la savante école de Vinci. J'ai trouvé de sa main, à la Chartreuse de Pavie, un autre tableau représentant St-Hugues et St-Siro; ouvrage d'un mérite inférieur à celui du précédent, quant au nombre, aux formes et au coloris, quoique d'un fini admirable dans chacun de ses détails. Quoi qu'il en soit, du lieu où il étudia, il est le premier artiste de ce pays qui se soit approché du style moderne, et qui semble avoir été en grande considération, non-seulement à Asti, et à Albe, qui conserve de lui beaucoup de tableaux d'autels, et de peintures de cabinets, mais encore à Turin et dans le palais même du souverain, à la famille duquel appartient, je crois, un Cardinal, représenté aux pieds de la Vierge-Marie, et des Saints qui l'environnent, dans le tableau de la cathédrale. Je suis convaincu que ce peintre laissa encore beaucoup d'autres tableaux à Turin; mais cette ville est, de toutes les capitales de l'Italie, celle qui a le plus aimé, peut-être, à substituer des tableaux modernes aux peintures anciennes. Macrino compta parmi ses contemporains, Brea, de Nice, que j'ai nommé dans l'histoire de l'école de Gênes, avec trois peintres d'Alexandrie de la Paille, qui vécurent tous dans cette république. Je placerai encore ici le *Borghese* de Nizza de la Paille, où l'on voit, ainsi qu'à Bassano, des tableaux d'autels avec cette inscription : *Hieronymus Burgensis, Niciæ Palearum pinxit.*

Girolamo Borghese.

XVIe siècle. Dans les commencements du sieizième siècle, soit que les troubles de l'Italie occupassent les princes d'objets plus sérieux, ou par toute autre raison, je ne trouve rien dans les mémoires relatifs à la peinture, qui mérite d'intéresser la curiosité. Vers la moitié du siècle, fleurit, à ce qu'on croit, *Antonino Parentani*, lequel peignit, à la Consolata, dans le chapître, un Paradis peuplé d'une multitude d'Anges. Ce peintre, dont on ignore à peu près la patrie, suivit le goût des Romains de ce temps; mais lui imprima une sorte de mesquinerie. Pendant tout ce temps les registres de la trésorerie générale nous tiennent lieu d'histoire et nous conduisent a découvrir d'autres artistes. J'en dois la connaissance au savant baron Vernazza de Freney, secrétaire d'état du roi, non moins riche en connaissances, qu'empressé à les communiquer. Ces registres nomment un *Valentin Lomellino* de Raconigi, puis un *Jacopo Argenta*, de Ferrare, en 1561; année dans laquelle il mourut ou cessa de travailler. L'un et l'autre exercèrent leur profession avec le titre de peintre ducal; mais le public ne peut juger de leur mérite, ne connaissant aucun de leurs ouvrages, ni à Turin, ni ailleurs. Du reste, ils furent plutôt miniaturistes que peintres. Malvasia et l'Orlandi parlent de *Giacomo Vighi*, qui, vers l'an 1567, ayant travaillé pour la cour de Turin, reçut de la munificence royale, le don du château de Casal Burgone; mais les ouvrages de ce Vighi sont ignorés du public; il n'en est point ainsi de ceux des peintres qui vont suivre.

Antonino Parentani.

Valentino Lomellino. Jacopo Argenta.

Giacomo Vighi.

Alexandre Ardente de Faenza, quoique d'autres le fassent naître à Pise, et d'autres à Lucques (1); puis

(1) On peut l'en croire luï-même, puisqu'il paignit trois ta-

Giorgio Soleri d'Alexandrie, et Agosto Decio, milanais, et miniaturiste, que j'ai nommé ailleurs, firent le portrait de Charles-Emmanuel, duc de Savoie, pour lequel tous les trois ont obtenu les éloges de Lomazzo dans son traité (*). Les deux premiers furent aussi nommés peintres de la cour; et, outre qu'ils étaient excellents peintres de portraits, ils eurent aussi du mérite pour la composition. On voit, à Turin, au Mont de piété, la Chûte de Saint-Paul, peinte par Alexandre, et d'un style qui ferait croire que l'auteur avait étudié à Rome. Plusieurs autres choses de sa main existent encore à Lucques, où dans un Baptême du Christ, figuré à l'église de San Giovanni, par ce même Ardente, les Lucquois ont de ce mystère une des représentations les plus neuves que l'on ait jamais vues (**). On trouve encore beaucoup de ses ouvrages dans les environs de cette ville. Le savant Morona le nomme aussi dans le second volume de sa *Pisa illustrata;* et en disant qu'il n'a pu trouver de renseignements suffisants à son égard, il donne lieu de conjecturer que ce peintre vécut long-temps hors de la Toscane. Je crois qu'il résida longtemps dans le Piémont, parce que l'on y trouve de ses ouvrages, même hors de Turin. On Alessandro Ardente.

bleaux d'autels à St-Paolino de Lucques, et qu'il signa au bas de celui qui représente Saint-Antoine abbé, *Alexander Ardentius Faventinus*, 1565. C'est du moins ce que rapporte l'archevêque de Lucques, Manzi, dans son *Diario*, quoique dans d'autres passages de cet opuscule il dise qu'il était Pisan ; ce que M. de Morona a aussi avancé dans sa *Pisa.* D'autres, enfin, ont écrit que l'Ardente était de Lucques.

(*) Page 435.

(**) *Guide de Lucques*, page 261.

voit, par exemple, à Moncalieri, une Épiphanie signée de son nom, et portant la date de 1592. On sait, d'ailleurs, qu'après sa mort, qui arriva en 1595, le prince assura une pension à sa veuve et à ses enfants; ce qui prouve, ce me semble, que l'Ardente l'avait servi, au moins, pendant un certain nombre d'années.

Giorgio Solari.

J'ai indiqué, en passant, lorsque j'ai écrit l'histoire de l'école milanaise (*), le *Solari*, gendre de Bernardo Lanini : Malvasia en a aussi fait mention (**), et il le compare au Passerotti, à l'Arcimbolti, au Gaetano, au Crémasque del Monte, dans l'art de faire les portraits. Cependant son éducation pittoresque est dans une obscurité complète, à l'exception des conjectures que l'on peut tirer de l'examen de ses ouvrages. Je n'en ai pu voir que deux, et j'ignore si l'on en connaît d'autres : l'un est à Alexandrie, et sert de tableau d'autel à une chapelle particulière de l'église des Conventuels; il représente la Vierge, à la protection de laquelle les saints Augustin et François recommandent la ville d'Alexandrie, figurée dans le bas du tableau, au milieu d'une campagne. Le paysage est d'un style analogue à celui du Bril, qui était commun à tous nos peintres, avant que les Carraches se fussent faits connaître. Les figures sont faites avec plus de soin que d'esprit, le coloris est pâle, l'ensemble offre un goût qui semble vouloir se rapprocher de la bonne école romaine; mais l'auteur ne l'avait point assez vue, ou point assez étudiée. Ce qu'on a eu de plus authentique

(*) T. IV, page 122.
(**) T. II, page 134.

est le tableau d'autel que conservent, dans leur église, les Dominicains de Casale, avec cette épigraphe : *Opus Georgii Solis*, *Alex.* 1573. Aux pieds de la Vierge, qui a près d'elle l'Enfant-Jésus, est Saint-Laurent, à genoux; et près de lui, trois petits Anges d'une grace inexprimable, se jouent avec un énorme gril; emblême ordinaire de ce saint lévite. Il semblent avoir de la peine à le soulever de terre.

C'est dans cet ouvrage qu'il se montre le plus imitateur de Raphaël; c'est là qu'il s'approche le plus de la pureté de son dessin, de la grace et de la beauté de ses têtes, de l'étude de son expression, à moins qu'il n'ait emprunté du Corrège la première idée de ses Anges. Voulant rendre le tableau plus agréable, il y a joint une perspective, qui s'aperçoit par une fenêtre, d'où l'on voit, à une certaine distance, un beau paysage avec de belles fabriques. Il ne reste pas beaucoup de peintures aujourd'hui dans cette ville qui soient aussi remarquables que celle-ci. Si elle avait une plus grande vigueur de teintes et plus de force de clair-obscur, il n'y aurait rien à y désirer. En examinant ce style, je ne saurais en deviner l'école, qui n'est point celle de Lannini (quoique ce dernier fût son beau-père), ni celle d'aucun peintre milanais, quoiqu'il vécût à Milan; peut-être qu'à l'exemple de quelques-uns des artistes de son temps, il se forma sur les exemples de Raphaël, ou, s'il étudia quelqu'autre peintre, ce fut Bernardo Campi, de qui, si l'on en excepte une certaine timidité d'exécution, il s'approcha plus que d'aucun autre.

Raffaele Angiolo Soleri.

Soleri eut un fils, qui ne devint qu'un peintre fort médiocre, ainsi qu'on peut s'en assurer en visitant à

Alexandrie la sacristie de St-François. Son père, pour le faire entrer sous d'heureux auspices dans la carrière à laquelle il le destinait, lui avait donné les noms les plus imposants de la peinture, en l'appelant *Raffaele Angiolo*; mais de si beaux noms ne servirent qu'à flatter cet amour-propre d'un père qui se plaît à espérer des prodiges de ses enfants.

Jacopo Rosignoli.

Après *Alexandre Ardente* et *Giorgio Soleri*, les registres publics nomment un *Jacopo Rosignoli*, de Livourne, qui, à cette époque, était peintre de la cour. Son caractère est exprimé dans l'épitaphe placée sur sa tombe, à St-Thomas de Turin; épitaphe qui le proclame supérieur dans son art: *Quibuscumque naturæ amœnitatibus exprimendis ad omnigenam incrustationum vetustatem.* On voulut probablement parler des grotesques, pour lesquels il imita très-bien *Perin del Vaga.* On trouve encore, et presque dans les mêmes années, le nom d'un autre peintre de la cour.

Isidoro Caracca.

Les livres de la Trésorerie l'appellent *Isidore Caracca;* et il semble avoir remplacé l'*Ardente*, puisque c'est en 1595, que l'on commence à lire son nom, auquel, après de nouvelles recherches, quelque écrivain ajoutera, peut-être, avec le temps, celui de sa patrie, celui de son école, et la description de ses travaux. Il paraît, du moins, que lui, ou quiconque put remplir le même emploi, ne doit point être mêlé parmi les peintres vulgaires, et qu'on ne doit pas négliger les notices qui le concernent, si l'on venait à en trouver la source.

On peut joindre aux peintres qui précèdent quelque autre artiste dont l'école n'est pas déterminée avec certitude; comme, *Scipione Crispi*, de Tortone, au-

quel la Visitation placée dans l'église de St-Laurent, à Voghera, fait un honneur infini. On voit, de sa main, à Tortone même, un tableau d'autel, représentant St-François et St-Dominique auprès de la Vierge. On y lit le nom du peintre et la date de 1592. *Crispi* compta, parmi ses contemporains, *Cesare Arbasia*, de Saluces, que l'on a cru à tort avoir été disciple du *Palomino*, mais qui le fut de *Vinci*, comme je l'ai rapporté ailleurs (1). Il vécût, pendant quelque temps, à Rome, où il enseigna dans l'académie de St-Luc. Le P. Chiesa, dans la vie de l'*Ancina*, le vante comme l'un des plus habiles peintres de son temps. Il alla aussi en Espagne, et l'on voit encore, dans la cathédrale de Malaga, son tableau de l'*Incarnation*, fait en 1579; puis, dans celle de Cordoue, une chapelle toute entière, qu'il peignit à fresque. Il peignit aussi, aux Bénédictins de *Savigliano*, la voûte de l'église; et, dans le palais communal de sa ville natale, il fit Cesare Arbasia.

(1) T. IV, page 100. Une vérité conduit à une autre. J'ai lu dans Conca, T. III, page 164, que le style de l'Arbasia se rapproche de celui de Federigo Zuccaro; jugement qui appartient, je crois, à M. Ponz, principal guide de Conca. Si Federigo fut l'un des plus grands maîtres de l'académie de Rome, et que l'Arbasia y fût professeur vers le même temps, il est facile de conclure que le style du premier ait pu exercer de l'influence sur celui du second. Observons, d'ailleurs, que le style de Vinci, fini, étudié, vigoureux, diamétralement opposé au style facile et populaire de Federigo, ne permet point d'accorder au Palomino cette autorité et cette déférence, auxquelles les éloges que lui prodigue M. Conca, semblent lui donner des droits. Que dirions-nous d'un critique qui nous donnerait, pour une ode composée au temps d'Horace, une ode, dans le style de laquelle, on reconnaîtrait celui de Prudence?

encore quelques autres ouvrages à fresque. Enfin, il mérita l'attention de la cour, qui, en 1601, lui accorda une pension.

Peintres du Monferrat.

Il y a lieu de croire que Solari, qui s'était marié à Verceil, et qui vécut à Casale, eut part aux leçons du célèbre *Caccia*, surnommé le *Moncalvo*, qui marqua les plus beaux jours de la peinture, dans le Monferrat. Il entre dans le plan de cet ouvrage, de s'y arrêter un moment, avant de revenir aux peintres de Turin. Le Monferrat fut, pendant quelque temps, sous la domination des *Paléologue*, puis, sous celle des *Gonzague*. C'en est assez pour supposer que les artistes fréquentaient volontiers ce pays. *Vasari* raconte que *Giovanni Francesco Carotto* peignit beaucoup pour Guillaume, marquis de Monferrat, tant à sa cour de Casal, que dans l'église de St-Dominique. Après lui, on y vit encore d'autres peintres de mérite, dont les ouvrages sont restés exposés à la vue du public. On sait, en outre, que ces princes avaient une collection de marbres précieux, et de peintures choisies; objets qui furent depuis envoyés à Turin pour l'ornement du palais et des maisons royales. D'après de tels détails, on ne peut s'étonner que, dans cette partie de l'Italie, ou dans ses environs, les arts aient été florissants, et qu'il s'y soit trouvé des peintres dignes d'admiration.

Le Moncalvo.

Tel fut le *Moncalvo*, ainsi nommé à cause du long séjour qu'il fit dans ce lieu. Du reste il naquit à Montabone, et son véritable nom est *Guiglielmo Caccia.* Aucun nom n'est cité plus souvent par les voyageurs instruits qui parcourent cette partie septentrionale de notre Italie. Le Moncalvo commença par Milan, où

il peignit plusieurs églises. Il continua à Pavie, où il en fit autant, et où il fut même admis au droit de bourgeoisie. On l'entend nommer plus souvent encore à Novare, à Verceil, à Casale, à Alexandrie, et sur toute la route qui conduit à Turin; mais ce n'est point encore là l'itinéraire qu'il faut indiquer à ceux qui voudraient voir toutes ses peintures. On est souvent obligé de se détourner de la grande route, et de chercher dans cette étendue les châteaux et les maisons de campagne, qui renferment quelquefois de ses tableaux les plus recommandables, surtout dans le Monferrat. C'est là qu'il passa une partie de sa vie, ayant été élevé, dit le P. *Orlandi*, à *Moncalvo*, terre du *Monferrino*, où il eut une maison, et même une école de peinture. Ce fut aussi dans ce pays qu'il fit ses premiers essais dans son art, et l'on indique comme ses premières productions, sur le mont sacré de *Crea*, de petites chapelles pour les stations, où il figura des sujets de l'histoire sainte.

Le P. della Valle nomme son style de *Crea*, la manière des graces enfantines; il ajoute qu'il la prit lorsqu'il était encore novice dans la peinture à fresque; et qu'en comparant ses premiers travaux avec ses derniers, on en aperçoit les progrès. Il parvint ensuite au point d'être proposé comme exemple aux peintres de fresque, à cause de sa grande habileté en ce genre. On voit de ses ouvrages auprès de ceux des Carloni de Gênes, dans l'église de Saint-Antoine abbé, à Milan. Il y peignit le saint titulaire, avec St-Paul, premier ermite, et il soutient fort bien cette redoutable comparaison. Sa peinture est aussi très-belle, et pleine de vigueur, dans la coupole de Saint-Paul, à

Novare, où il a figuré une Gloire d'anges, qui, selon sa coutume, sont d'une ravissante beauté. Il n'est point aussi sûr de ses forces dans la peinture à l'huile. J'ai vu peu de tableaux d'autels coloriés avec cette vigueur, avec laquelle il représenta à Turin, Saint-Pierre, revêtu de l'habit pontifical, dans l'église de Santa Croce. Le tableau de Sainte-Thérèse, dans l'église de ce nom, est aussi fort bien colorié; et il est recommandé par l'invention heureuse avec laquelle il représenta la Sainte évanouie entre deux anges à l'apparition de la Sainte-Famille qui se laisse voir à elle pendant son extase. On peut ajouter à ces peintures la Déposition de croix de San Gaudenzio de Novara, que l'on y regarde (quelques-uns du moins) comme son chef-d'œuvre, et qui est véritablement d'une rare beauté. La plupart du temps il a tant de délicatesse, qu'aujourd'hui il semble manquer un peu de vigueur, ce qui vient peut-être de ce qu'il n'avait point assez retouché ses ouvrages.

Son dessin n'a aucune espèce d'analogie avec celui des Carraches; aussi, je regarde comme très-suspect le bruit qui court à Moncalvo, et qui le fait élève de cette école. Un imitateur des Carraches serait devenu peintre de fresque à Bologne, mais non point à Crea, et il n'aurait point suivi dans les paysages le style de Bril, comme l'a fait Moncalvo; il n'aurait point affiché sa prédilection pour le style romain, de préférence à celui de Parme. Le Caccia d'ailleurs a un dessin qui semble dériver, quoique de loin, des écoles plus anciennes : on y découvre un goût qui tient de celui de Raphaël, d'Andrea del Sarto, du Parmesan, tous artistes propagateurs du beau idéal. Et en examinant

ses Madones, qui se trouvent dans plusieurs galeries, il semblerait quelquefois qu'il fût sorti de l'école, ou de l'un ou de l'autre. Le palais royal de Turin en a une qui semble presque dessinée par Andrea; mais la couleur, quoiqu'accompagnée de beaucoup de grace et de moelleux, ainsi que je l'ai dit, est tout-à-fait différente. Elle a même souvent quelque chose de languissant, dans le genre des bolonais qui précédèrent les Carraches; et elle rappelle plus spécialement encore celle du Sabbattini. Caccia ressemble aussi beaucoup à ce dernier par la grace et par la beauté de ses têtes, et si l'on pouvait prouver d'une manière positive que ce peintre étudia à Bologne, il ne faudrait pas lui chercher d'autre maître que le Sabbattini; mais j'ai observé ailleurs d'une manière générale, que souvent deux peintres se trouvent avoir par hasard une ressemblance de style, de même que deux écrivains ont un caractère semblable. J'ai même observé, à propos du Moncalvo, qu'il avait pu profiter, à Casal, des exemples du Soleri, peintre d'un goût riant et gracieux; et dans ce lieu, ainsi qu'à Verceil et dans d'autres villes, il ne manqua point de grands modèles de grace; genre auquel il était porté par son talent. Il n'eut point pour cela d'éloignement pour les sujets plus sévères, et il en a laissé des preuves dans l'église des Conventuels, à Moncalvo; église qui est comme une vraie galerie de ses peintures. Chieri en offre aussi des exemples dans deux tableaux d'histoire qui décorent une chapelle de Saint-Dominique. Il y fit deux compositions latérales pour un autel : dans l'un, on voit la Résurrection de Lazare; dans l'autre, est la Multiplication des pains dans le désert; ouvrages dans

lesquels se manifestent la richesse de l'imagination, la sagacité de l'invention, l'exactitude du dessin, la vivacité des mouvements. Le premier excite réellement la terreur et la pitié; tous deux seraient l'ornement des temples les plus magnifiques.

Le Moncalvo se fit aider dans beaucoup de ses travaux, et même par des élèves très-faibles, ce qu'un bon peintre doit toujours éviter. J'ai entendu à Casale, mettre au nombre de ses bons élèves, un *Giorgio Alberino.* J'ajouterai, sur la relation du P. della Valle, que le Sacchi de Casale, fut le compagnon de ses travaux, à Moncalvo; et qu'il eut peut-être un pinceau plus énergique, et plus savant que le sien. Il peignit, à Saint-François, un tableau représentant une Dotation de jeunes filles (*a*). On y voit un grand concours de pères de famille, de mères, de jeunes prétendantes, et dans celles-ci, les sentiments divers sont exprimés d'une manière si naturelle, que l'on distingue dans chacune si son nom a déja été lu, ou si ne l'ayant point entendu encore, elle s'attriste, ou craint, ou espère de l'entendre. On voit, à Saint-Augustin de Casale, une Bannière d'église avec la Vierge et quelques saints, puis quelques portraits des princes de Gonzague : peinture que l'on attribue au Moncalvo; mais en consultant le goût de ce travail, principalement dans les teintes, on doit plutôt l'attribuer au Sacchi.

Giorgio Alberino.

Sacchi.

Caccia enseigna, et eut encore pour aides dans ses

(*a*) Ces sortes de fondations dues à la piété chrétienne, sont communes en Italie. Beaucoup de testaments contiennent des legs destinés à la dotation d'un certain nombre de filles pauvres. (N. du T.)

travaux, deux filles, qui sont les *Gentileschi*, et les *Fontana* du Monferrat, où elles vécurent toujours, produisant non-seulement des tableaux de cabinet, mais encore des tableaux d'autels, en plus grand nombre qu'aucune femme n'en avait faits jusqu'alors. Elles imitèrent leur père avec exactitude, pour les formes extérieures des corps, mais elles ne surent point comme lui leur donner une ame. On dit, qu'ayant toutes deux un style absolument conforme, et voulant prévenir la confusion qui pouvait en résulter, *Francesca*, la plus jeune, prit pour emblême un oiseau; et *Ursule*, qui fonda le conservatoire des Ursulines, à Moncalvo, une fleur. L'église de cet ordre a plusieurs tableaux d'autel, de la main de la fondatrice, ainsi que Casale, qui contient, en outre, un assez grand nombre de ses peintures de cabinet, touchés à la manière de Bril, et parsemés de fleurs. Elle fit dans ce goût une Sainte-Famille, qui est dans la riche galerie du palais Natta.

Françoise et Ursule Caccia.

Je rappellerai, enfin, *Niccolò Musso*, l'honneur de Casalmonferrato, où il vécut, et laissa des peintures dont la manière a beaucoup d'originalité. L'Orlandi rapporte qu'il fut pendant dix ans le disciple de Caravaggio, à Rome, et l'on croit généralement dans son pays, qu'il étudia sous les Carraches à Bologne. Musso a de la conformité avec le Caravaggio, mais son clair-obscur est plus délicat, plus franc, le choix de ses formes est exquis, et l'expression de ses figures est frappante. Ce fut l'un des peintres italiens les plus habiles, et cependant, il est fort peu connu en Italie même; il vécut fort peu de temps, et travailla presque toujours pour des particuliers. L'on voit en public

Niccolò Musso.

quelques-uns de ses ouvrages, et en plus grand nombre qu'ailleurs, à l'église de Saint-François, où le saint, lui-même, est représenté aux pieds de Jésus crucifié, avec plusieurs anges qui s'unissent à sa douleur et à ses larmes. Le portrait de cet artiste, peint par lui-même, est aussi à Casale, chez le marquis Mossi; et l'on a recueilli à son égard quelques particularités qui ont été publiées par le savant chanoine de' Giovanni, comme nous l'apprend le P. della Valle (1).

SECONDE ÉPOQUE.

Peintres du XVIIIe siècle, et premier établissement de l'académie.

Collection de peintures de la maison royale.

La plupart des maîtres que nous avons nommés dans l'époque précédente, vivaient encore au commencement du dix-septième siècle; et ceux qui étaient morts l'étaient depuis peu de temps. En revenant à Turin nous y trouvons, vers ce temps, Federigo Zuccaro, qui, en voyageant pour visiter successivement toutes les cours de l'Italie, n'oublia point, dit Baglione, d'aller voir Turin. Il y fit quelques tableaux d'autels pour plusieurs églises, et entreprit de peindre, pour le duc de Savoie, une galerie que, je ne sais par quelle raison, il n'acheva point. Baglione ne dit point si cette galerie était destinée aux beaux-arts, mais il est vraisemblable qu'elle le fût; car la maison régnante avait, dès ce temps, une collection considérable de marbres anti-

(1) *Préface* du T. XI de Vasari, page 20.

ques (1), de dessins et de cartons, qui, s'étant toujours augmentée depuis, se conserve dans les archives de la maison royale. Elle possédait, en outre, une galerie choisie, qui, s'étant de même continuellement augmentée, fait aujourd'hui l'ornement du palais et des maisons de plaisance des princes. On y voit des ouvrages de Bellini, de l'Olbeins, des Bassani; les deux grands tableaux d'histoire dont le duc Charles confia l'exécution à Paul Véronèse, et dont Ridolfi a fait mention; plusieurs tableaux des Carraches et de leurs meilleurs élèves, parmi lesquels se trouvent les Quatre éléments de l'Albane, production réellement admirable; sans parler de Moncalvo ni de Gentileschi, qui vécurent, pendant quelque temps, dans cette ville, ni de quelques autres peintres italiens du même ordre, et sans faire mention des meilleurs peintres flamands, dont quelques-uns restèrent long-temps à Turin. Ainsi, dans ce genre de peintures, la maison royale de Savoïe l'emporte sur chacune des autres cours de l'Italie, considérée, séparément, et même sur quelques-unes d'entre elles prises ensemble.

Mais pour ne point confondre l'ordre des temps, je reviens aux commencements du dix-septième sècile, en observant qu'il y avait, dès-lors, dans cette capitale, pour l'ornement de la résidence des souverains, et pour l'instruction de la jeunesse, une précieuse collection de peintures et de dessins, dont la conservation était confiée à un peintre de la cour. On lit que cette charge était possédée en 1617, par un *Bernardo Orlandi*, qui, auparavant, avait déja été déclaré peintre de la

Bernardo Orlando.

(1) *Galleria del Marini*, page 288.

cour; titre qui passa successivement dans beaucoup de mains vers ce temps, durant lequel la cour employa une multitude de pinceaux, tant à Turin que dans le chateau de Rivoli, où néanmoins la plupart de leurs ouvrages ont été détruits, et remplacés, dans notre siècle, par ceux des deux Vanloo. Quelques-uns de ces peintres sont demeurés inconnus dans l'histoire de la peinture, tels qu'*Antonio Rocca* et *Giulio Mayno*; le premier, je ne sais de quel pays; le second, d'Asti; un autre, appelé *Della Rovere*, dont le nom est consigné dans les registres, dès l'année 1626, n'est pas mieux connu; et ce ne doit point être le même duquel il est resté, dans le couvent de Saint-François, un tableau d'une invention tout-à-fait neuve, dont le sujet est la Mort. Il en fait voir l'origine dans le Péché d'Adam et d'Eve, et l'accomplissement en est figuré par une trame, filée, tournée, et coupée par les trois parques, avec d'autres idées capricieuses, mêlées de sacré et de profane. Si l'on ne peut approuver l'invention, dans cet ouvrage, tout le reste, qui ne manque point d'agrément, concilie beaucoup d'estime à l'auteur, lequel écrivit au bas du tableau : *Jo. Bap. a Ruere Taur. f.* 1627. Le peintre de la cour est aussi appelé Girolamo. Baglione nous en fait connaître un autre, nommé *Marzio di Colantonio*, romain de naissance, et habile à faire les grotesques et les paysages. On nomme encore, parmi les peintres de la cour, quelques-uns de ceux dont nous avons fait mention dans différentes écoles. Vincenzio Conti, dans celle de Rome; le Morazzone, dans celle de Milan; Sinibaldo Scorza, dans celle de Gênes. Ceux-ci, et d'autres, qui peignirent à Turin et ailleurs, vers ce temps, sont tous nommés

Antonio Rocca et Giulio Mayno. Della Rovere.

Marzio di Colantonio.

dans les lettres et dans la *Galleria* du chevalier Marini, qui demeura pendant quelque temps à la cour de Savoie; mais on ne doit ajouter foi à son langage, qu'avec une extrême réserve. Il était poète, et augmentait sans difficulté sa galerie, produisant un sonnet pour chaque tableau et pour chaque dessin; honneur dont les artistes médiocres étaient plus avides que ceux qui excellaient dans leur art (1). Le Malvasia rend même, à l'Albane, ce témoignage, *qu'il lui avait entendu dire, plusieurs fois, (et presque en se vantant) qu'il avait refusé un de ses ouvrages au chevalier Marini, qui lui avait promis, en retour, de le célébrer dans un de ses sonnets* (*).

Ce fut, je pense, par les peintres que je viens de nommer, que les Turinais, et les autres Piémontais, qui figurèrent dans les autres écoles, furent initiés à leur art. C'est ainsi que le Bernaschi se distingua à Bernaschi, Garoli.

(1) La médiocrité de quelques-uns, qui sont néanmoins vantés dans des ouvrages imprimés vers 1610, se manifeste par le silence que gardent à leur égard les autres écrivains, ou par la manière peu honorable dont ceux-ci en parlent. Je ne me souviens pas d'avoir jamais lu autre part que dans la Galleria de Marini, les noms de Lucilio Gentiloni de Filatrava, ni de Giulio Donnabella, que l'auteur fait comparaître comme de rares dessinateurs; non plus que le nom d'Annibal Mancini, je ne sais de quelle ville, et qui fut peintre d'histoire; ni ceux de deux Français qu'il place au même rang, savoir, M. Brandin et M. Flaminet, dont il change ailleurs le nom en celui de Fulminetto. Enfin, l'on connaît bien moins encore ce Raffaele Rabbia et ce Jules Maina, qui firent le portrait du poète, si non que le second me paraît être le même qu'un Giulio Morina de Bologne, dont le nom a été estropié avec beaucoup d'autres dans cette *galerie*, qui est complètement incorrecte.

(*) T. II, page 273.

Naples, le Garoli, à Rome, tandis que d'autres peintres de Turin, qui se signalèrent dans le Piémont, furent, dit-on, enseignés par des étrangers. Aucun parmi ces derniers ne doit être nommé avant Mulinari (que la plupart appellent Mollineri), soit qu'on ait égard à son mérite, ou à la chronologie. On croit généralement qu'il fut élève des Carraches, à Rome : le soin qu'il apporta à l'imiter lui fit donner, par sa nation, le nom de *Caraccino*. Je soupçonne que ce prétendu séjour à Rome vient de la source ordinaire des erreurs de la même espèce; c'est-à-dire de la conformité de style, réelle ou supposée. Le P. della Valle nous représente ce peintre dans sa patrie, en 1621, déja parvenu à l'âge de quarante ans ou environ; et cependant encore languissant et mal assuré dans ses contours. L'historien ajoute que le Mulinari s'était avancé ensuite, *avec le secours des professeurs qu'il avait pour amis*; on pourrait dire aussi, à l'aide des gravures des Carraches, et d'après quelques-unes de leurs peintures. Le comte Durando, écrivain savant et circonspect, appuie mon opinion, en soutenant que l'on n'a aucune preuve certaine que le Mulinari ait été enseigné par les Carraches. Il ajoute qu'on ne peut rien conclure du surnom de Caraccino, qu'il lui fut facile d'obtenir de la multitude dans un pays aussi éloigné de Bologne et de Rome. C'est ainsi que dans certains pays, où l'on n'a qu'une connaissance imparfaite du style de Ciceron, l'on qualifie quelquefois de *Cicéronien*, un écrivain qui écrit le latin comme Arnobe. Du reste, les peintures qui ont fait la réputation de Mulinari, annoncent que ce peintre fut correct, énergique, et que s'il n'eut point de noblesse, il sut, du moins, donner de

Giovanni Antonio Mulinari.

la vie et de la variété à ses têtes d'hommes; mais quant aux têtes de femmes, le comte Durando avoue qu'il manqua absolument de grace. Il a un fort bon coloris, dans lequel, cependant, il ne suit point la même route que les Carraches : ses teintes sont plus claires, autrement réparties, et faibles quelquefois. La Déposition de croix, qui est à San Dalmazio de Turin, passe, dans cette ville, pour un de ses meilleurs ouvrages; toutefois, la composition des figures est groupée d'une manière toute contraire aux principes des Bolonais. Savigliano, où le Mulinari naquit et vécut pendant beaucoup d'années, a, dans presque toutes les églises, des tableaux d'autels de sa main; et ce n'est que dans ce lieu que l'on peut apprécier son mérite et ses progrès. On trouve dans la même ville, ainsi qu'à Turin, des peintures d'un flamand, nommé *Jean Claret*, que les uns ont cru maître, et les autres disciple de Giovanni Antonio, pour le coloris, mais qui certainement fut son intime ami. Cet artiste, dont le pinceau a de la franchise et de l'éclat, a peint, dans plusieurs églises, auprès des ouvrages de Mulinari. Jean Claret

Giulio Bruni, Piémontais, fut un élève remarquable, d'abord du Tavarone à Gênes, puis de *Paggi*, et il continua de peindre dans cette ville, jusqu'à ce que la guerre l'eût obligé de retourner dans sa patrie. Il y laissa des peintures qui, si elles manquent de fini, et sont même quelquefois obscurcies par des taches, sont au moins d'un bon dessin, d'un bon accord, et bien composées. Tel est, à St-Jacques, le tableau de St-Thomas de Villeneuve, distribuant des aumônes. L'histoire fait aussi mention d'un Jean-Baptiste, qui fut le frère et l'élève du précédent. *Giuseppe Vermi-* Jules et Baptiste Bruni. Giuseppe Vermiglio.

glio, quoique né à Turin, n'est point nommé dans le *Guide* de cette ville, mais on trouve de ses peintures dans le Piémont ; par exemple, à Novare et à Alexandrie, puis, dans d'autres états, comme à Mantoue et à Milan, où est peut-être son chef-d'œuvre : il est placé dans la bibliothèque de l'église de la Passion. C'est un Daniel dans la fosse aux lions. Ce tableau, vaste et bien composé, se fait remarquer, en outre, par de beaux ornements d'architecture à la manière de Paul Véronèse. On y voit un immense concours de peuple, et le roi qui, du balcon de son palais, regarde le prophète sain et entier, au milieu des bêtes féroces, tandis que ses accusateurs, précipités du haut de la caverne, sont mis en pièces au même instant. Il y a même exprimé l'autre prophète, qu'un ange porte dans les airs, en le tenant par les cheveux (*). On ne peut pas louer en tout l'invention, qui présente à la fois des faits arrivés dans des temps différents ; mais à cette exception près, le tableau est un des plus précieux que l'on ait faits à Milan depuis Gaudenzio. On ne se lasse point d'y admirer la correction du dessin, la beauté des formes, la profondeur de l'expression ; et en outre, les teintes sont pleines de chaleur, d'éclat et de variété. Il semble, d'après les imitations diverses que l'on observe dans les têtes, que l'auteur avait étudié d'après les Carraches, et que le Guide ne lui était point inconnu ; mais, quant au coloris, il paraît qu'il avait reçu les leçons de quelque flamand. On dit à Milan, peut-être à cause de la ressemblance du goût, qu'il enseigna son art à *Daniel*

(*) Habacuc.

Crespi; ce qui est difficile à croire, puisque *Vermiglio* travailla jusqu'à l'année 1675. Telle est du moins la date marquée dans le réfectoire des PP. Olivetains, à Alexandrie, aux pieds du grand tableau de la Samaritaine (qui dut être l'un de ses derniers ouvrages), et qui est ornée d'un beau paysage avec une magnifique perspective de la ville de Samarie, dans le lointain. Il le regarde comme le meilleur peintre à l'huile que l'ancien Piémont puisse se vanter d'avoir produit, et comme l'un des Italiens les plus remarquables de son temps. On ne peut comprendre comment, en travaillant si près de Turin, il ne fit point fortune dans cette ville, ni comment il n'attira point les regards de son souverain, ayant été si bien accueilli par celui de Mantoue. Il ne fut certainement point égalé en mérite par le *Rubini*, autre Piémontais, qui, vers le même temps, travaillait à Trévise dans l'église de San Vito, et dont les manuscrits de la ville, ou la description des peintures qu'elle renferme, ont consigné le souvenir.

Rubini de Piémont.

Juvenal Boetto.

Juvenal Boetto, s'étant fait connaître parmi les graveurs en cuivre qui ont vécu à Turin, doit avoir aussi une place parmi les bons peintres, en considération d'une salle qu'il peignit à Fossano, lieu de sa naissance. Elle est dans la maison *Garbolli*, et contient douze tableaux à fresque; les sujets sont, divers arts ou sciences qu'il a personnifiés, en les liant avec intelligence à des faits; par exemple, la théologie est représentée dans une dispute entre les Thomistes et les Scotistes. On a donné des éloges à cette composition et aux autres du même auteur, par rapport à l'invention, et en outre à cause de la vérité des por-

traits, et de la grande vigueur du clair-obscur. Ces peintures sont à peu près tout ce qui reste de la main de l'auteur. *Jean Moneri*, parmi les descendants duquel on a compté d'autres peintres, reçut le jour à Acqui; et, après avoir été dirigé par le Romanelli, il rapporta de Rome le style de cette école. Il en fit voir les premières productions à Acqui, en 1657, en figurant une Assomption dans la cathédrale, puis, un Paradis, ouvrage à fresque très-estimé. Il fit des progrès dans la suite; et dans la Présentation qu'il peignit à l'église des Capucins, puis dans d'autres peintures qu'il a laissées dans les environs, il semble devenir toujours plus fécond, plus expressif, et donner toujours plus de relief à sa peinture. On sait qu'il travailla pour l'état de Gênes, pour le Milanais, et pour plusieurs lieux du Piémont. On n'a pas la certitude qu'il ait rien produit à Turin; et l'on peut croire qu'il eût été difficile à un peintre de province de trouver de l'occupation dans une capitale qui avait déja un nombre de peintres assez considérable, pour pouvoir en former une société.

Giovanni Moneri.

Jusqu'en 1652, les professeurs de beaux arts, à Turin, loin d'avoir l'apparence d'une Académie, n'eurent pas même l'ombre d'une association; mais dans l'année que nous venons d'indiquer, ils commencèrent à se rassembler en une espèce de société, qui prit le nom de saint-Luc, et qui, peu d'années après, devint l'Académie de Turin. On peut voir pour l'histoire de son institution les annales nationales qui ont été publiées par le baron Vernazza. La cour continuait en même temps à employer des peintres étrangers, qui étaient les soutiens et les ornements de cette société. Ils furent

Fondation de l'académie.

occupés continuellement, vers cette époque, à embellir la résidence royale; puis ce lieu de délices, qui, construit sur les dessins même du duc Charles Emmanuel II, reçut le nom de Venerie royale. Leurs fresques, leurs portraits et leurs autres peintures, subsistent encore aujourd'hui. Après un *Balthazar Matthieu*, d'Anvers, duquel il existe une Cène de Jésus-Christ, fort belle, dans le réfectoire de l'Hermitage, on nomme, comme peintre de la cour, *Jean Miel*, aussi des environs d'Anvers, élève de Vandyck, puis de Sacchi; homme d'un esprit supérieur, qui se fit applaudir à Rome pour ses peintures facétieuses, et en Piémont pour ses peintures d'un genre sévère. Sur le soffite de la grande salle où se tient la garde du roi, on voit quelques tableaux de Miel, qui, au milieu des représentations fabuleuses des dieux du paganisme, renferment des faits véritables, à la gloire de la maison royale. Il en fit d'autres, et peut-être plus beaux encore, dans la maison de chasse que nous venons de citer. Il existe aussi, de sa main, à Chieri, un tableau d'autel, avec la date de 1654. On reconnaît dans tous ses ouvrages les études qu'il avait faites en Italie. Noble dans ses idées, grandiose, élevé au-delà de ce que sont ordinairement ses compatriotes, ayant une grande intelligence de la perspective verticale : remarquable par une vigueur de clair-obscur qui n'exclut point une grande délicatesse de coloris, surtout dans les tableaux de cabinet, il eut un talent singulier pour les figures de proportion moyenne, et il exerça principalement ce talent dans la venerie royale, en y peignant quelques Chasses de bêtes féroces, dans huit tableaux qui sont des plus vastes qu'il ait faits dans ce genre. On lit

Balthazar Mathieu.

Jean Miel.

Banier. après son nom celui d'un *Banier*, peintre de la cour, au temps duquel, dans le cours de l'année 1678, la compagnie de Saint-Luc, déja agrégée depuis l'an 1675 à celle de Rome, fut, avec l'approbation souveraine, *érigée et établie en Académie*; et c'est à cette année que l'on doit rapporter les premiers membres de cette société pittoresque qui s'est tellement étendue de nos jours. Mais de tous les peintres qui avaient été, ou qui furent depuis, au service de la maison royale, celui qui

Daniele Saiter. est resté le plus célèbre est *Daniel Saiter*, ou même *Seiter*, de Vienne. J'ai eu déja occasion de parler de lui, ainsi que de Miel, dans l'histoire de l'école romaine, et je ne l'ai point oublié dans celle de Venise, où il apprit son art, qu'il perfectionna ensuite, par l'observation de toutes les autres écoles de l'Italie. On reconnaît aussi ce peintre dans le palais, et dans les maisons royales, où il ne craint point le voisinage de Miel lui-même. S'il lui cède en grace et en délicatesse, il le surpasse, ainsi que tous les autres, par la vigueur et la magie de son coloris; et l'on ne remarque en lui, à Turin, aucune de ces incorrections de dessin, que Pascoli lui attribue, à Rome. Ses peintures à l'huile, surtout, sont profondément étudiées; et telle est, dans le palais, une Piété qui semble avoir été conçue dans l'atelier des Carraches. Il peignit aussi la Coupole de l'Hôpital Majeur, et c'est une des meilleures fresques de cette capitale. On rencontre encore de ses ouvrages dans quelques églises du territoire piémontais, et on en retrouve, en outre, hors du Piémont, dans beaucoup de collections particulières, car il peignit beaucoup à Venise et à Rome.

Un autre étranger figura dans le même temps; ce

fut le chevalier Charles Dauphin, peintre français, d'un très-grand mérite. On trouve dans les archives qu'il fut peintre du Prince Philibert, et l'on conjecture, en voyant ses ouvrages, qu'il était plus souvent employé pour les églises que pour la cour, où il travailla, cependant, comme peintre de portraits; genre dans lequel il sut paraître vif et animé, à l'égard même du coloris. Il fit, en outre, quelques tableaux d'autels pour la ville. Il y montra un talent plutôt né pour copier la nature que pour composer; mais un feu pittoresque qui avive toujours ses mouvements et ses compositions, si ce n'est que parfois (à moins que mon jugement ne me trompe), il paraît un peu chargé. C'est ainsi qu'à l'église de Saint-Charles, voulant figurer Saint-Augustin languissant d'amour pour son Créateur, il représenta un Saint-Joseph, tenant entre ses bras l'Enfant-Jésus, qui décoche, d'une petite arbalète, un trait vers le cœur du saint, et celui-ci s'évanouit entre les bras de plusieurs anges empressés à le soutenir et à le ranimer. *Jean-Baptiste Brambilla*, qui peignit à San Dalmazio, sur une grande toile, le Martyre de ce saint, fut un élève du chevalier Dauphin, et devint un peintre recommandable par la solidité de son style, ainsi que par le bon goût de son coloris. Charles Dauphin. Jean-Baptiste Brambilla.

La cour employa encore d'autres peintres, depuis la moitié jusqu'à la fin du siècle: quelques-uns pour des portraits, comme M. *Spirito*, le chevalier *Mombasilio*, *Théodore Matham*, de Harlem; et d'autres pour des ouvrages plus considérables à l'huile et à fresque. *Giacinto Brandi*, déja cité parmi les élèves de Lanfranco, peignit dans le palais un Enfoncement, en concurrence avec d'autres qu'y fit Saiter. *Augustin* Spirito, Mombasilio et Matham. Brandi et Scilla.

Scilla, de Messine, dont nous avons déja parlé ailleurs, y coloria quelques Vertus, aussi en concurrence avec le Saiter. Ce peintre, qui eut de la grace, fut plus agréable que laborieux. *Jean Andrea Casella*, de Lugano, élève de Pier de Cortona, et l'un de ses meilleurs imitateurs, le fut aussi parfois du Bernino, pour le dessin; et il peignit quelques fables à la venerie royale, aidé de *Giacomo*, son neveu. Jean-Paul *Recchi*, de Come, y travailla aussi à fresque, secondé par un neveu, nommé Giannandrea. Giovanni *Peruzzini*, d'Ancône, élève de Simon Pésaro, fut aussi en faveur à la cour, où il fut fait chevalier. Il se rendit utile à la jeunesse en donnant des leçons de son art.

Jean-André Casella.

Giacomo Casella.

Les Recchi.

Peruzzini.

Casella, Recchi et Peruzzini, concoururent à embellir les églises de Turin, par plusieurs tableaux d'autels; et l'on peut observer que vers la fin du siècle, la plus grande partie des ouvrages demandés, furent exécutés par des étrangers. Il faut ajouter à ceux qui ont déja été nommés, *Triva*, *Legni*, *le chevalier Cairo*, et même un *Jean-Baptiste Pozzi*, qui, comme je le crois, ne faisant point fortune dans son pays, couvrit de peintures à fresque, une multitude de parois, à Turin, et dans tout le Piémont. Ce fut un peintre de pratique un peu trop expéditif, mais qui produit souvent un bon effet dans l'ensemble de ses ouvrages, ainsi qu'on peut l'observer à San Cristoforo de Verceil. Un autre *Pozzi* plus habile (et ce fut le P. André, jésuite), s'arrêta long-temps à Turin, où il laissa, à la Congrégation des marchands, quatre sujets de l'histoire de la Vierge, peints à l'huile, conformément à son style le meilleur, qui tient beaucoup de celui de Rubens, et qu'il embellit de ces beaux re-

Triva, Legni, le chevalier Cairo, Jean-Baptiste Pozzi.

P. Pozzi.

flets de lumière qui semblent dorer en quelque sorte ses compositions. Il peignit aussi à fresque dans l'église de son ordre, mais il ne fut point satisfait de cet ouvrage, et ayant ensuite à décorer la voûte d'une autre église de son ordre, à Mondovi, il répéta la même pensée, et fut plus content de l'exécution.

Ce fut à la même époque que vécut le *Genovesino*, appelé ainsi du lieu de sa naissance, et qui n'est point aussi connu à Turin que dans le reste du Piémont, et surtout à Alexandrie. Ce peintre auquel il ne manque ni grace, ni fraîcheur de coloris, est estimé pour les tableaux de cabinet. Les PP. prédicateurs ont de sa main un Saint-Dominique, et un Saint-Thomas, sur deux autels de leur église. Le marquis Ambrogio Ghilini, a aussi de lui un Jésus en prières dans le jardin des oliviers; le marquis Carlo Guasco, deux Madones avec l'Enfant-Jésus endormi, mais toutes deux d'invention différentes. Le véritable nom de cet artiste était Giuseppe Calcia, et comme il vécut toujours dans les pays étrangers, il ne figure point dans l'histoire du sien. Je me suis aperçu que dans la *Notice des peintures de l'Italie*, il est confondu avec *Marco Genovesini*, milanais, cité par Orlandi. Celui-ci est un peintre plus grandiose, dont il ne reste peut-être, à Milan, que ce qu'il peignit à l'église des Augustins, savoir : la Succession généalogique de cet ordre, dans l'abside, ou fer à cheval, et deux grands sujets d'histoire aux parties latérales. Les figures sont bien variées, et d'une assez bonne couleur, mais elles ne sont ni ajustées, ni groupées avec autant d'art. Il serait trop long de nommer tous les étrangers qui travaillèrent pendant cette période à Turin, et dans le reste du

Le Genovesino

Marco Genovesini

Piémont. Nous avons d'ailleurs parlé isolément du plus grand nombre, dans chacune des écoles de l'Italie.

Les peintres nationaux de quelque réputation n'étaient point alors en grand nombre, et les plus remarquables sont, si je ne me trompe, le Caravoglia et le Taricco. Bartolommeo Caravoglia, piémontais, passe pour avoir été disciple de Guercino, dont il suivit les traces de loin, dans l'opposition qu'il se plaisait à faire des ombres avec la lumière; mais ses lumières sont infiniment moins claires que celles de l'école de Guercino, et ses ombres sont infiniment moins forcées, ce que je n'ai jamais observé chez les véritables élèves de ce maître. Malgré cette faiblesse de ton, il plaît par une certaine harmonie douce et modeste, si j'ose ainsi parler, qui unit ses tableaux, et s'allie aussi très-bien avec la pensée, le dessin, les vues d'architecture, et les autres ornements de ses toiles. Il faut voir de ce peintre, à Turin, le Miracle de l'Eucharistie, figuré à l'église de Corpus Domini.

Sebastiano Taricco.

Sebastiano Taricco, naquit à Cherasco, ville du Piémont, en 1645, et l'on voit clairement d'après ses ouvrages, qu'il étudia avec Guido, et avec Dominiquin, à la grande école des Carraches. C'est ainsi que s'exprime un de ses biographes. J'ai cherché les traces de ces grands hommes à Bologne, en 1645, année de la naissance de Taricco, mais je les ai cherchées vainement, ils étaient tous morts. Je pense donc que l'auteur a voulu dire que Taricco étudia les ouvrages des Carraches à Bologne, à l'exemple de Guide et de Dominiquin. On croit généralement, en Piémont, que ce fut dans cette ville qu'il apprit son art, et sa manière ne contredit point cette opinion. Il est

vrai qu'alors presque toute l'Italie s'appliquait à l'imitation des Bolonais; et Turin en avait déja quelques exemples, comme nous l'avons vu. On en avait surtout de Guide, ainsi que de ses prosélytes Carlo Nuvolone, et Jean Peruzzini, et tous ensemble purent influer sur le style de Sebastiano, qui était choisi dans ses têtes, et avait assez de grace dans tout le reste, mais il négligeait ces choses délicates qui caractérisent les peintres classiques. Je porte ce jugement après avoir vu le tableau de la Trinité, et plusieurs autres de ses peintures à l'huile à Turin; mais j'ai entendu dire que la salle de MM. Gotti, qu'il peignit à fresque dans son pays natal, et plusieurs autres de ses ouvrages répandus çà et là dans les environs, donnent une plus haute idée de son talent. Les *Lettere Pittoriche* font mention (*) d'un tableau de Saint-Martin Majeur, à Bologne, où il a représenté Saint-Joachim et Sainte-Anne, et où on lit les initiales T. A. R., que l'on suppose qui désignent Taricco; mais le style de ce tableau rappelle celui de Sabbattini, qui est beaucoup plus ancien que celui qui a été suivi par Taricco, dans les peintures que nous connaissons de lui.

Alexandre Mari, de Turin, ne demeura que peu de temps dans son pays natal, et n'y laissa aucun de ses ouvrages dans les édifices publics. Il avait souvent changé d'école et de résidence, étudiant, tantôt sous Piola, tantôt sous Liberi et Passinelli, et ne séparant jamais de l'exercice de la peinture, celui de la poésie. Il devint, enfin, un copiste très-habile, et il fut inventeur de divers sujets allégoriques, qui lui firent une

Alessandro Mari.

(*) T. VII.

réputation à Milan, puis ensuite en Espagne, où il mourut.

Isabella dal Pozzo.

On lit le nom d'*Isabella dal Pozzo*, au bas d'un tableau de l'église de Saint-François, qui représente la Vierge avec ce saint, puis St-Blaise et d'autres bienheureux. J'ignore quelle fut la patrie de cette artiste; mais je puis bien dire qu'en 1666, époque a laquelle elle exerçait sa profession, il y avait à Turin fort peu de peintres capables de faire de meilleures choses. Il paraît que ce fut un peu plus tard que *Jean-Antoine Mareni*, élève de Baccicio, se fit connaître; il a laissé aussi un beau tableau d'autel, qui est indiqué dans le Guide. Vers les commencements du nouveau siècle, on employa beaucoup pour les églises, et quelquefois en concurrence, *Antonio Mari*, et *Tarquinio Grassi*; je ne sais si ce dernier était de la même famille qu'un Niccolò Grassi, vénitien, qui peignit à Saint-Charles, et qui fut père d'un Jean-Baptiste Grassi. Tarquinio est fort connu à Turin, et son style semble tenir de celui de Cignani et des Bolonais du même temps.

Jean-Antoine Mareni.

Antonio Mari. Tarquinio et Niccolò Grassi.

Monferrato.

Le Monferrat ne manqua point de bons peintres pendant le dix-septième siècle. J'en ai nommé quelques-uns parmi les imitateurs de Lamini, et quelques-autres parmi ceux de Moncalvo. Je signale isolément ici, *Evangelista Martinotti*, élève de Salvator Rosa, et admirable, à en croire Orlandi, pour les paysages, les figures de moyenne proportion, et pour les animaux. J'ajouterai qu'il ne fut pas non plus sans mérite pour les figures d'une dimension plus grande. Un Baptême de J.-C. que l'on désigne pour être de sa main, dans la cathédrale de Casale, est un morceau soigneusement étudié. On fait voir aussi dans cette ville deux ou-

Evangelista Martinotti.

vrages d'un *Raviglianо* de Casale, et je ne sais si le Monferrat a produit un artiste plus recommandable depuis le Masso; on ignore toutefois son nom de Baptême, son âge, et son école. *Ferdinando Cairo* fut un élève distingué de Franceschini, à Bologne. S'étant établi ensuite à Brescia, avec Boni, et avec d'autres, il y exerça ce style facile et gracieux. Il a laissé ses meilleures peintures dans cette ville. Ravigliano de Casale. Ferdinando Cairo.

TROISIÈME ÉPOQUE.

École de Beaumont et renouvellement de l'académie.

Le dix-huitième siècle, marqué par la magnificence de trois souverains qui tous aimèrent les beaux-arts, est riche en grands exemples par rapport aux princes; mais ne l'est point également en grands ouvrages. Après *Saiter*, dont la vie se prolongea pendant quelques années, qui appartiennent encore à ce siècle, la cour employa un *Agnelli*, Romain, dont le style offre un mélange de ceux du Cortona, et de Maratte. Il orna une grande salle du palais, qui, remplie de peintures choisies, est aujourd'hui désignée par le nom de leur auteur. *Claude Beaumont*, né à Turin, remplaça l'Agnelli. Il avait d'abord étudié dans son pays, puis était passé à Rome, où il s'était long-temps exercé à copier les peintures de Raphaël, de Corrège et de Guide. Il fit peu de cas des maîtres de l'école romaine qui vivaient de son temps, parce qu'ils lui semblaient trop dépourvus d'énergie. Il observa beaucoup le Tréviani, et s'efforça de saisir la fermeté de sa touche et la Agnelli. Claudio Beaumont.

vigueur de ses teintes. Il aurait voulu étudier, à Venise, les maîtres anciens, mais ses affaires domestiques ne le lui permirent point. De retour à Turin, il y fit preuve de son habileté dans les imitations qu'il s'était proposées en demeurant à Rome. Pour apprécier tout son mérite, il convient de voir ce qu'il fit, lorsqu'il fut parvenu à la maturité de son talent; par exemple, le Sépulcre de l'église de Sainte-Croix, ou les peintures à fresque de la bibliothèque royale, dans lesquelles il représenta, sous divers emblêmes, les membres de la famille régnante. Il y ajouta un génie, tenant une croix de chevalier; ce qui était la récompense qu'il attendait, et qu'il obtint. Il orna d'autres salles de ses peintures à fresque. L'Enlèvement d'Hélène qu'il peignit dans une pièce, puis le Jugement de Pâris dans une autre, sont au nombre de ses productions les plus heureuses, soit dans l'ensemble, soit dans les détails.

Il semble que la cour se plut à ajouter sans cesse de nouveaux stimulants à son zèle, en le faisant peindre en concurrence avec les étrangers les plus habiles, appelés par le roi Charles dans ses états, pour orner le palais, les maisons de plaisance, et les églises qu'avait fondées la famille royale, parmi lesquelles la plus magnifique est celle de *Sopperga*, monument élevé par le roi Victor II, et dans lequel sont les tombeaux des princes. Beaumont travailla donc en concurrence avec *Sebastiano Ricci*, *Giacquinto Guidoboni*, *de Mura Galeotti*, enfin avec Jean-Baptiste Vanloo, disciple célèbre de *Luti*. Vanloo se surpassa lui-même à Turin, et dans les fresques des maisons royales, et dans les tableaux d'église. Il y fut aidé par Carlo, son frère et son élève, qui travailla encore plus que lui.

Baptiste et Carlo Vanloo.

C'est de ce dernier que sont les peintures charmantes, dont il a décoré un cabinet du palais, et dont les sujets sont tirés du poëme du Tasse. Ces princes furent dans l'usage, en outre, de confier l'exécution de plusieurs tableaux aux peintres les plus renommés des pays étrangers, quelle que fût la distance de leur éloignement. Ils en ont fait faire par le Solimène, par le Trevisani, par le Masucci, par le Pittoni; et ces modèles devaient naturellement exciter Beaumont, ou à lutter de talent avec eux, ou du moins à ne pas se laisser surpasser de trop loin. Il soutint son honneur dans ses bons ouvrages, tantôt en l'emportant pour le dessin, sur ceux qui l'emportaient sur lui pour le coloris, tantôt en surpassant par la pensée ceux qui le surpassaient par le dessin. On dit cependant qu'il déclina en mérite, en avançant en âge, et on en rejette la faute sur ce qu'ayant eu la direction de la manufacture des tapisseries, il s'égara peu à peu par une trop grande liberté de dessin. Ses têtes devinrent communes. Il tomba surtout dans la crudité, et il n'y eut plus d'accord dans son coloris; défaut qui ne fut point rare chez d'autres peintres qui lui survécurent.

École de Beaumont.

Sa mémoire est vénérée dans sa patrie et avec raison. Il fut le premier qui, prenant pour exemple les grandes académies, dirigea celle de Turin; et celle-ci prit même, de son temps, en 1736, une forme tellement supérieure qu'on oublia presque sa forme primitive, qui ne s'étendait point à tous les arts du dessin, et que ce fut de cette même année 1736, que l'on fit dater l'époque de l'académie royale (1). Beaumont forma non-

(1) Cette circonstance est rapportée dans le Discours de

seulement des peintres de beaucoup de mérite, mais encore des graveurs, des statuaires, des modeleurs et des ouvriers en tapisserie; époque depuis laquelle les progrès de la nation se sont accrus au-delà de tous les exemples du temps passé. Quelques-uns de ceux qui furent élèves de Beaumont sont encore vivants (*). Ceux qui n'existent plus (et ils sont assez nombreux), s'étaient tous conformés à sa manière, quoique tous ne l'aient point suivie avec un égal succès. *Victor Blanseri*, que l'on regarde comme le plus habile, fut choisi par cette raison pour le remplacer dans sa charge à la cour. Les trois tableaux d'autel que l'on voit de lui à Ste-Pélagie, et surtout un St-Louis évanoui entre les bras d'un ange, sont des ouvrages que l'on estime à Turin; et si je ne me trompe, l'auteur a montré plus de discernement que son maître, dans la distribution des clairs et des ombres. *Giovanni Molinari*, auteur d'un petit nombre de tableaux d'église, fut un dessinateur plus exact que le précédent; mais il lui fut inférieur pour la poésie de l'invention, et à l'égard du coloris et de l'accord. Un de ces tableaux, à Saint-Bernard de Verceil, comprend plusieurs saints bien groupés, bien posés, et exécutés avec intelligence. On voit à Turin une *Mater dolorosa*, qu'il peignit à l'hospice royal des Vertus, et d'autres peintures du même auteur, dans divers endroits du Piémont. Parmi celles-ci est, dans l'abbaye de St-Benigno, un

Victor Blanseri.

Giovanni Molinari.

Tagliazucchi, et il en est parlé dans les poésies qui y sont jointes. Ce petit livre, publié à Turin, en 1736, a pour titre : *Orazione e poesie per la instituzione dell' accademia del disegno*, *in* 8°.

(*) En 1796.

St-Jean-Bapsiste, dont le paysage est peint par Cignaroli. On trouve de ses tableaux d'histoire et de ses portraits chez des particuliers. Il en fit aussi un du roi, qui fut très-applaudi, et qui fut répété plusieurs fois par des copistes. Il figura d'une manière moins brillante qu'il ne l'aurait mérité, ce qu'il faut attribuer à son caractère timide, réservé, modeste. Ce peintre a été l'objet d'un éloge plein d'élégance, composé par le baron Vernazza, et qui fera toujours honneur à sa mémoire. Il mourut presque dans le même temps qu'un autre Piémontais recommandable, appelé le *Tésio.* Je ne sais s'il avait été initié dans son art par Beaumont ou par d'autres; mais je sais qu'étant allé à Rome, il y devint l'un des plus brillants élèves de Mengs. On voit les meilleures productions de son talent à *Moncalieri*, maison de plaisance de la famille royale. *Félix Cervetti* et *Mathias Franceschini* travaillèrent tantôt seuls, tantôt en concurrence, d'une manière facile et peu étudiée. On rencontre de temps en temps de leurs ouvrages à Turin. *Antonio Milocco* est plus connu que les précédents, et peut-être plus qu'aucun autre peintre, à Turin et dans le Piémont. Il ne fut point l'élève du chevalier Beaumont, mais parfois le compagnon de ses travaux. Son dessin a plus de sécheresse; il est moins savant, moins peintre; mais sa facilité lui valut d'être souvent employé, et par les particuliers, et quelquefois par le prince.

Tesio.

Félix Cervetti, Mathias Franceschini.

Antonio Milocco.

C'est vers le même temps que vivait *Giancarlo Aliberti*, à Asti, lieu de sa naissance, qu'il orna de diverses peintures vastes et grandioses. Les meilleures sont à St-Augustin, où dans le bassin de l'église il représenta le saint titulaire, enlevé au ciel par un groupe

Giancarlo Aliberti.

d'anges ; et dans le presbytère, le même saint occupé à baptiser les catéchumènes dans une église de la ville d'Hippone. Le sujet est bien conçu : la perspective, que la concavité du lieu rendait d'une exécution difficile, a été exactement observée. L'architecture est grandiose, l'expression des figures est dans un juste rapport avec la solennité de la cérémonie. Le style participe de celui des Romains et des Bolonais de ce temps : l'auteur aurait certainement fait de meilleures choses dans la cathédrale; temple d'une grande beauté, que l'on voulait faire peindre en entier par lui ; mais la demande qu'il fit, de quinze années de temps pour accomplir ce grand ouvrage, lui en fit ôter la commission. L'on n'eut point de peine à trouver un autre peintre qui l'exécuta beaucoup plus promptement, sans exciter l'envie d'Aliberti. Le P. della Valle démêle dans son style un mélange des styles de Maratte, de Jean de San Giovanni, de Coreggio ; il remarque des têtes et des pieds que l'on croirait du Guide ou du Dominiquin ; des figures qui paraissent être sorties du pinceau des Carraches ; des costumes imités de ceux de Paul; des teintes qui rappellent celle de Guercino ; enfin, un Sacrifice d'Abraham, dans le genre de Mecherino. Je n'ai pas eu le loisir d'y reconnaître tant de peintres. L'abbé *Aliberti*, fils de Giancarlo, peignit aussi dans la ville d'Asti, et même dans la métropole, où j'ignore si son père avait travaillé. Une Sainte-Famille, qu'il figura au Carmine, est d'un très-bon effet, quoique le ton général de sa couleur ne soit point exempt de ce verdâtre, qui était alors en vogue en Italie, et qui domine encore dans quelques ateliers.

L'abbé Aliberti.

Francesco

Francesco Antonio Cuniberti, de Savigliano, peintre

Antonio Cuniberti.

de fresque, auquel les peintures de quelques coupoles et de plusieurs voûtes firent une réputation, ne s'éloigna pas de sa patrie ou des environs. *Pietro Gualla*, de Casalmonferrato, s'occupa aussi des travaux à fresque, et fit, en outre, des tableaux à l'huile pour divers endroits du Piémont et pour Turin même. Quoiqu'il se fût appliqué tard à la peinture, il se fit remarquer par la vivacité de ses portraits. Il ne devait point sortir de cette classe, n'ayant ni une vigueur de dessin, ni des capitaux suffisants pour entreprendre de plus grands ouvrages. Devenu vieux, il prit l'habit des Paoletti, et voulut peindre une coupole de leur église, à Milan, mais il mourut avant d'avoir pu achever son travail.

Pietro Gualla.

Bambochades. Domenico Olivieri.

Domenico Olivieri, de Turin, s'exerça dans un autre genre de peinture, avec un succès qui le place hors de la ligne commune. Il semblait né pour égayer les autres, et par ses propres ridicules, et par le piquant de ses saillies, et par la gaîté de ses peintures. Ses petits tableaux, qui sont autant de caricatures spirituelles, à la manière de Laer, sont très-répandus dans les galeries du Piémont. La grande collection du souverain s'était accrue, de son temps, de près de quatre cents morceaux flamands qui lui revinrent à la mort du prince Eugène. On les distingue encore des autres par la délicatesse et le goût avec lequel les bordures sont sculptées: personne n'en profita mieux pour l'imitation que l'Olivieri; si ses teintes avaient plus d'éclat, on le prendrait pour un flamand: il est riant dans le choix de ses sujets, plein de force dans son coloris; la touche de son pinceau est remarquable par sa franchise. La cour a deux de ses tableaux qui

contiennent une foule de personnages de la hauteur d'un palme environ. L'un de ces tableaux représente un Marché où l'on voit des charlatans, des arracheurs de dents, des rixes de paysans, diverses scènes populaires qui en font, pour ainsi dire, un petit poëme comique à la manière de ceux de Berni. L'auteur ne déploya pas moins de talent pour les sujets sacrés, tels que le Miracle du Saint-Sacrement qu'il exprima en petites figures fort nombreuses, et qu'il partagea en deux tableaux que l'on conserve encore dans la sacristie du *Corpus Domini*. Il laissa pour héritier de son style un Graneri, qui l'imita très-bien, et mourut il y a peu d'années.

Graneri.

La cour de Turin eut encore un peintre de Prague nommé *Antonio Meyerle*, et que l'on appelait généralement Monsieur Meyer. Cet artiste, quoiqu'il eût beaucoup travaillé en grand, ne dut sa réputation qu'aux petits tableaux à la flamande; genre dans lequel il excella. Il eut aussi du talent pour les portraits. Le cardinal évêque de Verceil possède de sa main un vieillard qui regarde à travers une loupe, et qui est remarquable par sa vérité et son originalité. Ses ouvrages sont en assez grand nombre dans cette ville, où il passa ses dernières années; et ils sont d'autant plus estimés, qu'ils sont plus petits. Un Piémontais, nommé *Paolo Foco*, se distingua dans les paysages et autres petits tableaux touchés à la manière vénitienne, et d'un très-bel effet à quelque distance. Il vécut beaucoup à Casale où se trouvent la plupart de ses ouvrages: il voulut aussi agrandir les proportions de ses figures, mais l'essai qu'il en fit ne fut point heureux.

Paysages, etc.

Monsieur Meyer.

Paolo Foco.

Au temps de l'Orlandi on faisait beaucoup de cas des portraits d'une *Anna Metrana* née d'une mère qui avait exercé aussi la peinture. *Marcantonio Riverdetti* d'Alexandrie a obtenu de nos jours les mêmes succès à Bologne, et a professé avec talent les principes de cette école. Il peignit aussi pour les églises, où on le reconnaît à un style simple, modéré, exempt de maniérisme. Entre autres tableaux d'autels dont il est l'auteur, il fit, pour l'église des Camaldules, une Conception dans laquelle on aperçoit toute sa prédilection pour Guido Reni. Il mourut en 1774 dans la ville qui l'avait vu naître.

Portraits. Anna Metrana. Marcantonio Riverdetti.

Je trouve dans la série des peintres d'architecture, un *Michele*; je ne sais s'il était Piémontais ou d'un autre pays, mais il peignit dans le château royal des perspectives que l'Olivier orna de ses figures; ouvrage qui fut entrepris en concurrence avec Lucatelli, Marco Ricci et Giampaolo Pannini, artiste célèbre de ce temps. On employa beaucoup pour de grands travaux d'églises ou de théâtres Dellamano, de Modène, dont nous avons parlé dans le second chapitre des écoles lombardes; puis *Jean-Baptiste Crosato*, vénitien. Zanetti a vanté ce dernier comme un beau génie, qui se fit remarquer par la pureté de son goût. Il n'a pu toutefois citer d'autre ouvrage de sa main, exposé publiquement, qu'un tableau d'autel; genre pour lequel, ainsi que pour la figure, en général, il fut moins applaudi que pour ses perspectives. Il est du nombre de ceux qui font illusion par le relief de leurs peintures, et qui font paraître vrais, des corps solides qui ne sont que figurés. Cet artiste donna plusieurs essais de ce talent dans le Piémont, où il vécut; et ceux qui font

Architecture. Michele. Jean-Baptiste Crosato.

le plus d'honneur à sa mémoire, sont à la Vigne de la reine. Il rendit un grand service à la peinture piémontaise en enseignant son art à Bernardino Galliari, peintre de perspective du premier ordre, surtout pour les décorations de théâtre. Sa réputation s'étendit non-seulement jusqu'à Milan, mais jusqu'à Berlin et ailleurs au-delà des monts. La jeunesse doit à cet estimable professeur la pureté du goût dans l'art qu'il lui enseigna. Le Piémont a produit d'autres peintres encore dans les genres de la figure et de la perspective; et je crois qu'aucun lecteur équitable ne me reprochera d'en avoir négligé quelques-uns. Je dois plutôt craindre que quelque nom que j'ai inséré dans cet ouvrage, ne semble indigne d'y paraître, dans l'opinion, du moins, des critiques plus sévères, mais on doit se rappeler que dans les temps où règne la médiocrité, les hommes médiocres ont le droit de figurer, à leur tour, dans l'histoire.

Académie royale.

Les derniers réglements de l'Académie, introduits à Turin en 1778, sont encore trop récents pour qu'il soit possible d'en apercevoir les résultats, et d'en rendre compte, ainsi que je l'ai fait à l'égard des fondations plus anciennes. Ils furent publiés dans la même année, par l'Imprimerie Royale (1), et ils font honneur au goût, ainsi qu'à la munificence du roi Victor Amédée III. Son prédécesseur avait destiné un local aux beaux-arts dans les salles de l'Université, et il avait fondé la nouvelle Académie de dessin, dont il confia la direction au premier peintre de la cour. Elle a reçu un nouveau

(1) On y a joint un savant discours (*Ragionamento*) du comte Felice Durando di Villa, accompagné de notes fort étendues et remplies d'érudition.

lustre, par les soins du roi actuel, qui a augmenté le nombre des professeurs; a de plus ajouté aux sommes destinées à l'entretien de cet établissement, a multiplié les réglements et les secours de toute espèce accordés à la jeunesse studieuse. Enfin, la peinture voit éclore aujourd'hui autant de belles productions à Turin que dans la plupart des capitales de l'Italie, Rome seule exceptée. L'architecture, l'art statuaire, la fonte en bronze, y fleurissent bien plus que dans aucun autre lieu, à un bien petit nombre d'exceptions près.

Je ne veux point signaler les artistes encore vivants que l'on peut connaître, ou par le nouveau guide de la ville, ou par la préface placée en tête du XIe volume de Vasari, imprimé à Sienne. D'ailleurs, quelques-uns d'entre eux sont déja plus connus par la renommée que par les récits des écrivains.

Je termine ici mon histoire de la peinture. Les index rempliront le reste de ce volume. L'un offrira la nomenclature et l'âge des artistes. Le second contiendra les noms des écrivains, dans lesquels j'ai puisé mes notices. Enfin, le troisième, qui présente le tableau des objets les plus dignes d'attention, formera le complément de cet ouvrage.

FIN DU CINQUIÈME ET DERNIER VOLUME.

AVERTISSEMENT.

Le lecteur trouvera les trois tables suivantes d'une grande utilité. La première indique les noms des professeurs nommés dans le cours de l'ouvrage. On y a ajouté les époques où ils vécurent, en citant les livres où les renseignements ont été puisés, ce qui forme une espèce de dictionnaire complet des peintres de l'Italie.

La seconde table indique les livres d'histoire et de critique cités dans le cours de ce même ouvrage. Elle peut servir de complément aux amateurs de collections de livres qui ont pour objet les beaux-arts.

Enfin, la troisième table offre une récapitulation des particularités les plus remarquables. Elle est ordonnée avec non moins de soin que les deux autres et elle offre un égal degré d'utilité.

PREMIÈRE TABLE.

Professeurs nommés dans le cours de cet ouvrage, et livres qui ont été consultés (1).

A

(1) Les particularités sont quelquefois indiquées par des initiales; par exemple, n. naquit, t. travaillait, v. vivait, f. florissait, m. mourut, en telle année. Les livres cités ici, sont indiqués d'une manière plus détaillée dans la seconde table. Les dates sont généralement marquées selon l'usage romain ; celles qui sont relatives aux peintres toscans, sont exprimées conformément à l'usage des temps où ces artistes vivaient. Ce fut en 1750 que la Toscane commença de se servir de l'ère commune. Auparavant on comptait les années depuis l'Annonciation, ou *ab Incarnatione*; mais cet usage avait été abandonné, repris, changé dans les villes de la Toscane. Cette matière a été traitée par M. *Filippo Brunetti*, dans un ouvrage particulier.

B

Bibiena Giuseppe, son autre fils, né en 1696, m. en 1756. *Crespi, ibid.*

— Carlo, fils de Giuseppe, v. en 1769. *Crespi*, IV, 443.

Bicchierai Antonio, trav. à Rome, en 1730. *Guida di Roma*, II, 300.

Bicci (di) Lorenzo, Florentin, m. vers l'an. 1450. *Vasari*, I, 107.

— Neri, son fils. *Vasari, ibid.*

Bigari Vittorio, de Bologne, né en 1692, m. en 1776. *Guida di Bologna*, IV, 444.

Bigatti Galeazzi Minelli, élève de Cignani. *Crespi*, IV, 423.

Bigi Felice, de Parme, Romain; selon l'Orlandi, enseignait à Vérone vers 1680. *Orlandi*, III, 362.

Bigio Marco, de Sienne, florissait vers l'an 1530. *Della Valle*, I, 495.

— Voyez Brazzè.

Bigolaro. Voy. Bernardi.

Bilia (della) Giovanni Battista de Città di Castello, v. vers le milieu du 16e siècle. *Vasari*, II, 161.

Bilivert Giovanni, Florentin, né en 1576, m. en 1644. *Baldinucci*, I, 339.

Bimbi Bartolommeo, Florentin, né en 1648, m. vers l'an 1725, I, 381.

Bissolo Francesco, de Venise, fl. vers l'an 1520. *Zanetti*, III, 59.

Bissoni Giovanni Battista, de Padoue, m. en 1636, à l'âge de 60 ans. *Ridolfi*, III, 281.

Bitino, t. dans Rimini, en 1407. *MS.* IV, 209

— Antonio, son fils, v. en 1446. *Fantuzzi*, IV, 210.

Bittonte ou le Ballerino Giovanni, de Vicence, m. en 1678, âgé de 45 ans. *Melchiori*, III, 295.

Bizzelli Giovanni, Florentin, élève d' Alessandro Allori, *Borghini;* né en 1556. *Orlandi*, I, 309.

Blaceo Bernardino, du Frioul; t. en 1540, *Renaldis.*

parence, vers l'année 1600. *Zanetti guida*, III, 233.

Chiappe Giovanni Battista, de Novi, m. en 1765 à 42 ans. *Ratti*, V, 161.

Chiari Giuseppe, Romain, né en 1654, m. en 1724, *Pascoli* : cette date doit être corrigée, car il mourut en 1733, à l'âge de 68 ans. *Galletti Inscr. Rom.*, II, 276.

— Tommaso, élève de Maratta, m. en 1773, âgé de 38 ans. *Oretti dall' epitaffio*, II, 277.

Chiarini Marcantonio, de Bologne, né en 1652, m. en 1730. *Zanotti*, IV, 439.

Chiaveghino. Voy. Mainardi.

Chiavistelli Jacopo, Florentin, élève de Colonna, né en 1618, m. en 1698. *R. G. di Firenze*, I, 383.

Chiesa Silvestro, de Gênes, m. jeune en 1657. *Soprani*, V, 140.

Chigi. Voy. Ghisi.

Chimenti. Voy. da Empoli.

Chiodarolo Giovanni Maria, de Bologne, élève de Francia. *Malvasia*, IV, 204.

Ciafferi Pietro, de Pise, dit le Fanfaron, v. en 1651. *Morona*, I, 382.

Cialdieri Girolamo, d'Urbin, né en 1593, *Lazzeri*; fl. à peu près en 1650. *Guida d'Urbino*, II, 192.

Ciampelli Agostino, Florentin, m. à 68 ans, sous le pontificat d'Urbain VIII. *Baglione*, I, 310.

Cianfanini Benedetto, élève de Frate. *Vasari*, I, 242.

Ciarla Raffaello, d'Urbin, peintre de fayences du temps de Taddeo Zuccaro. *Lazzari*, II, 170.

Ciarpi Baccio, Florentin, né en 1578, m. en 1642. *Passeri*, I, 311.

Ciceri, Bernardino, de Pavie, né en 1650, v. en 1718. *Orlandi*, IV, 166.

Cigognini Antonio, de Crémone, du 15e siècle. *Zaist*, IV, 12.

Cignani (cavaliere Carlo), de Bologne, né en 1628, m. en 1719. *Zanotti*, IV, 390.

rentin, né en 1523, m. en 1591. *R. G. di Firenze*, I, 321.

Coppola Carlo, Napolitain, v. en 1565. *Dominici*, II, 416.

Coralli Giulio, de Bologne, né en 1641, m. très-vieux. *Crespi*, IV, 339

Corbellini (N.), élève de Ciro Ferri. *Pascoli*, II, 266.

Cordegliaghi ou Cordella Aghi, Giannetto et Andrea, Vénitiens, florissaient au commencement du 16e siècle. Voy. *Zanetti*. Ce Giannetto est le Zanin del Comandador, cité plusieurs fois dans la *Notizia*. Voy. le *Morelli*, page 197. III, 58.

Coreggio Francesco, de Bologne, v. en 1678. *Malvasia*, IV, 319.

Coreggio (de). Voy. Allegri et Bernieri.

Corenzio (le chevalier Bellisario), Grec, né vers l'année 1588, m. en 1643. *Dominici*, II, 383 et suiv.

Corna (Antonio de la), de Crémone, t. en 1478. *Zaist*, IV, 4.

Cornara Carlo, de Milan, m. en 1673, âgé de 68 ans. *Orlandi*, IV, 153.

Cornia (Fabio de la), de Pérouse, du duché de Castiglione, né en 1600, m. en 1643. *Pascoli*, II, 219.

Corona Leonardo, de Murano, né en 1561, m. en 1605. *Ridolfi*, III, 250.

Coronaro. Voy. Calvi.

Corradi. Voy. Del Ghirlandajo.

Corradini. Voy. F. Carnevale.

Corso Giovanni Vincenzio, Napolitain, v. l'année 1545. *Dominici*, II, 373.

— Niccolò, de Gênes, peignait en 1503. *Soprani*, V, 88.

Corte Valerio, originaire de Pavie, m. en 1580, à 50 ans. *Soprani*, V, 106.

— Cesare, de Gênes, fils de Valerio, né en 1550, *Ratti*, m. vers 1613. *Soprani*, *ibid.*

— Davide, son fils, mort de la peste en 1657. *Soprani*, V, 107.

Cusighe (Simon de), dans le territoire de Bellune. Ses Mémoires s'étendent depuis 1382 jusqu'en 1409. *MS.*, III, 16.

Cusin (M^{r}), paysagiste, fl. en 1660. *Boschini* III, 317.

Cutigliano. Voy. Carigliano.

D

Daddi Bernardo, Florentin, m. en 1380. *Baldinucci*, I, 106.

— Cosimo, Florentin, élève de Naldini, *Baldinucci*, v. en 1614. *Guida di Volterra*, I, 314.

Dallamano Giuseppe, de Modène, né en 1679, m. en 1758. *Tiraboschi*, III, 428, V, 213.

Dalmasio Scannabecchi, peintre bolonais, né environ en 1325, v. en 1353. *Piacenza, nel Tom. II, pag.* 5. IV, 189.

— Lippo, son fils, dit communément Lippo Dalmasio, ou Lippo des Madones. Ses Mémoires datent de 1376, *Malvasia;* il mourut peu de temps après avoir fait son testament, qui est de 1410. Voy. *Piacenza dans le passage déja cité*, *ibid.*

Damiani Felice, de Gubbio. Ses ouvrages s'étendent depuis 1586 jusqu'en 1606. *MS.*, II, 159.

Damini Pietro, de Castelfranco, m. en 1631, à 39 ans. *Ridolfi*, III, 259.

— Giorgio, son frère, m. en 1631. *Ridolfi*, *ibid.*

Dandini Cesare, Florentin, né environ en 1595, m. en 1658. *Baldinucci*, I, 344, II, 260.

— Vincenzo, frère de Cesare, né en 1607, m. à 68 ans. *Orlandi*, I, 395.

— Pietro, son fils, né en 1646, m. en 1712. *R. G. di Firenze*, I, 396.

— Ottaviano, fils de Pietro, fl. dans ce siècle. *Serie degli illustri pittori*, etc. I, 396.

Dandolo Cesare, Vénitien, v. en 1595. *Morigia*, IV, 130.

E

F

H

I

Mazzuoli Annibale, de Sienne, m. très-âgé, en 1743. *Della Valle*, I, 513.

— *Vasari* : que d'autres écrivent Mazzuola et Mazzola Pierilario, de Parme, t. en 1533. *Affò*, III, 435.

— Michele, son frère. *Affò, ibid.*

— Filippo, autre frère. *Affò*, *ibid.*

— Francesco, son fils, dit le Parmigianino, et selon Lomazzo, Mazzolino, né en 1503, *Affò*, ou 1504, *Marietti Descriz.*, m. en 1540. *Vasari*, I, 169, II, 106, III, 476.

— Girolamo, cousin de Francesco, v. en 1580, *Ratti*, III, 481.

— Alessandro, fils de Girolamo, m. en 1608. *Affò*, III, 483.

— Filippo. Voy. Bastaruolo.

Mecherino. Voy. Beccafumi.

Meda Carlo, de Milan, florissait environ en 1590. *Orlandi*, IV, 130.

— Giuseppe, Milanais, v. en 1595. *Morigia*, *ibid.*

Medola. Voy. Schiavone.

Meglio (de): on le croit le même que le Coppi.

Mehus Livio, d'Oudenarde, en Flandre, né en 1630, m. en 1691. *R. G.*, I, 394.

Mei Bernardino, de Sienne; ses ouvrages datent de 1636 à 1653. *Della Valle*, I, 507.

Melani (le chevalier Giuseppe), de Pise, m. en 1747. *Morrona*, I, 413.

— Francesco, son frère, mourut en 1742. *Morrona*, I, 417.

Melchiori Melchiore, de Castelfranco, père de l'historien, né en 1641, m. en 1686. *Melchiori*, III, 295.

— Giovanni Paolo, Romain, né en 1664, v. en 1 18. *Orlandi*, II, 279.

Melissi Agostino, Florentin, t. en 1675. *Baldinucci*, I, 341.

N

15e siècle. Il existe un de ses ouvrages avec la date de 1529 ; on l'a nommé le Vieux pour le distinguer de Francesco et Bartolommeo, qui vivaient en 1541. *Verci*, III, 24.

NATALI Carlo, de Crémone, dit le Guardolino, né environ en 1590, v. encore en 1683. *Zaist*, IV, 44.

— Giovanni Battista, son fils, tr. en 1657, m. vers l'an 1700. *Zaist*, *ibid.*

— Giuseppe, de Casalmaggiore, dans le Crémonais, m. en 1652, m. en 1722. *Zaist*, IV, 50.

— Francesco, son frère, m. en 1723, env. *Zaist*, IV, 51.

— Pietro et Lorenzo, leurs frères, *ibid.*

— Giovanni Battista, fils de Giuseppe, m. jeune encore. *Zaist*, IV, 52.

— Giovanni Battista, fils de Francesco, *ibid.*

NATOIRE Charles, Français, né en 1698, m. en 1777. *R. G. di Firenze*, II, 302.

NAUDI Angelo, Italien, élève de Paul Véronèse. *Palomino*, III, 226.

NAZZARI Bartolommeo, de Bergame, né en 1699, mort en 1758. *Tassi*, III, 345.

NEBBIA Cesare, d'Orvieto, m. à 78 ans, sous le pontificat de Paul V, *Baglione* ; v. en 1592. *Oretti Memorie*, II, 144, IV, 140.

NEBEA ou NEBBIA Galeotto, du territoire d'Alexandrie, t. à Gênes en 1480, environ. *Guida di Genova*, V, 82.

NEGRI Pietro, Vénitien, t. en 1679. *Let. Pitt.*, III, 327.

— Giovanni Francesco, Bolonais, né en 1593, m. en 1659. *Crespi*, IV, 376.

— Girolamo, Bolonais, né en 1648, v. en 1718. *Orlandi*, IV, 403.

— Ou NERI Pietro Martire, de Crémone, florissait en 1600 environ. *Zaist*, IV, 43.

NEGRONE Pietro, de Calabre, m. à 60 ans, environ, en 1565. *Dominici*, II, 382.

O

ORIOLI Bartolommeo, peignit a Trévise en 1616. *Federici*, III, 257.

ORIZZONTE. Voy. Van Bloemen.

ORLANDI Odoardo, Bolonais, né en 1660, v. en 1718, *Orlandi*, m. en 1736. *Oretti Memorie*, IV, 403.

— Stefano, Bolonais, né en 1681, m. en 1760. *Crespi*, IV, 440.

ORLANDINI Giulio, de Parme. *Orlandi*, v. au 17[e] siècle, III, 490.

ORLANDO Bernardo, t. à Turin en 1617. *MS.*, V, 189.

ORNERIO Gerardo Frisio, peintre de vitraux, t. en 1575. *Orlandi*, I, 278.

ORRENTE Pietro, de Murcia, cru élève de Bassano. *Conca*, III, 201.

ORSI Benedetto, de Pescia, élève de Baldassare Franceschini. *MS.*, I, 357.

— Bernardino, de Reggio, tr. en 1501. *Tiraboschi*, III, 398.

— Lelio, de Reggio, autrement Lelio de Novellara, m. en 1587, à 76 ans. *Tiraboschi*, III, 411.

— Prospero, Romain, m. à 75 ans, sous Urbain V I. *Baglione*, II, 154.

ORSONI Gioseffo, Bolonais, né en 1691, mort en 1755. *Crespi*, IV, 440.

ORTOLANO ou aussi Giovanni Battista BENVENUTO, de Ferrare, t. en 1525, *Guida di Ferrara*; m. en 1525, environ. *Baruffaldi*, V, 29.

ORVIETANI Andrea et Bartolommeo, trav. en 1405. *Della Valle*, II, 17.

ORVIETANO Ugolino, t. en 1321. *Della Valle*, II, 16.

OSSANA, BIFFI, CINISELLI, CIOCCA, imitateurs de Procaccini, IV, 154.

OTTINI Felice ou autrement Felicetto, de Brandi, mort jeune en 1695, environ. *Pascoli*, II, 209.

— Pasquale, de Vérone, m. en 1630, à 60 ans, environ. *Pozzo*, II, 227, III, 300.

P

Palmegiani Marco, de Forlì. Ses Mémoires sont de 1513 et 1537. *MS.*, IV, 214.

Palmerini (N.), d'Urbin, fl. en 1500, environ. *Guida d' Urbino*, II, 45.

Palmerucci Guido, de Gubbio, tr. en 1345, environ. *Ab. Ranghiasci*, II, 14.

Palmieri Giuseppe, de Gênes, né en 1674, m. à 66 ans. *Ratti*, V, 158.

Palombo Bartolommeo, élève de Pietro de Cortone. *Orlandi*, II, 262.

Palomino (D. Antonio), né près de Cordoue; marié et ensuite prêtre, mourut en 1725, à 72 ans. *Conca*, II, 425.

Paltronieri Giovanni Francesco, de Carpi, v. en 1737. *Tiraboschi*, III, 430.

— Pietro, appelé aussi le Mirandolese des perspectives, né en 1673, m. à Bologne, *Crespi*; m. le 3 juillet 1741. *Oretti Memorie*, IV, 439.

Pampurini Alessandro, de Crémone, t. encore en 1511. *Zaist*, IV, 10.

Pan. Voy. Lys.

Pancotto Pietro, de Bologne, élève des Carraches, *Malvasia*, fl en 1590, environ. *Masini*, IV, 366.

Pandolfi Giangiacomo, de Pésaro, fl. en 1630, environ. *MS.*, II, 140.

Panetti Domenico, de Ferrare, né en 1460, mort en 1530, environ. *Baruffaldi*, V, 20,

Panfilo. Voy. Nuvoloni.

Panicale (de), dans l'État de Florence, Masolino, m. à 37 ans, en 1415. *Baldinucci*, I, 114.

Panico Antonio Maria, de Bologne, élève d' Annibale Caracci, m. à Farnese. *Bellori*, IV, 294.

Pannicciati Jacopo, de Ferrare, m. jeune en 1540, environ. *Baruffaldi*, V, 26.

Pannini (le chevalier Giovanni Paolo), de Piacenza, né en

R

S

T

V

FIN DE LA PREMIÈRE TABLE.

SECONDE TABLE.

Livres d'histoire et de critique, cités dans le cours de cet ouvrage.

A

ALGAROTTI, le comte Francesco. *Lettere*. Livourne, 1784, in-8°. III, 406—408, IV, 337—444—446.

ALLEGRANZA P. M. Giuseppe. D. O. D. P. *Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti di Milano*. Milan, 1757, in-4°. IV, 55.

— Le même. *Opusc. eruditi*. Crémone, 1781. *Ibid.*

ALTAN, le comte Federico. *Mémorie intorno alla vita di Pomponio Amalteo*. Elles son insérées dans le *Tom*. 48 des *Opuscoli Calogeriani*. III, 123.

— Le même. *Del vario stato della Pittura in Friuli, ec., Ragionamento*. Cet écrit est inséré dans le nouveau Recueil *degli opuscoli scientifici e filologici, Venezia, Tom. XXIII*. III, 5.

AMORETTI. *Osservazioni sopra i disegni di Lionardo da Vinci*. Milano, 1804. IV, 91.

— Carlo. *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci*. Milano, 1804, in-8°. I, 200, IV, 97.

ANECDOTES des beaux-arts, à Paris, 1776—1780, vol. 3, in-8°. II, 11.

ARGENVILLE (d'). *Abrége de la vie des plus fameux peintres*. À Paris, 1762, 4 vol. in-8°. Préf., page 5 et 26, puis, Tom. I, 224—229, III, 42, IV, 14.

ARMENINI Giovanni Battista. *Dei veri precetti della pittura, libri tre*. Ravenne, 1587, in-4°. IV, 90—263, V, 99.

ARTE (dell') *del vedere secondo i principj di Sulzer e di Mengs nelle belle arti*. Venise, 1781, in-8. Préface, p. 36.

AVEROLDI, Voy. Guide de Brescia.

AZARA (d') le chevalier Giuseppe Nicola. *Memorie di Mengs*, et *Osservazioni* sur le traité de Mengs qui a pour titre: *Riflessioni su la bellezza*. II, 74—90—310.

AZZOLINI Ugurgieri, P. Isidoro. *Le Pompe Sanesi*. Pistoja, 1649, in-4°. I, 432—504. III, 473.

B

C

D

E

F

G

H

J

L

M

N

O

P

S

architettura, co' loro elogj e ritratti. Florence, 12 vol. in-4°. L'impression en fut terminée en 1775, I, 192—361—398, etc.

Serlio Sebastiano. *Regole generali di architettura.* Venezia, 1537—1544, in-folio. I, 483—484, II, 110, IV, 376.

Signorelli. *Vicende della coltura delle Due Sicilie.* Naples, 1787, 5 vol. in-8°, et supplément, 3 vol. in-8°, 1791. II, 353. Je n'ai pas été à portée de consulter cet estimable ouvrage, dans lequel j'aurais puisé des suppléments pour l'histoire de l'école napolitaine.

Soprani Raffaello. *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi.* Gênes, 1674, in-4°, ouvrage posthume. L'auteur le continua au moins jusqu'à l'année 1667, époque à laquelle la mort de *Torre* y est indiquée. Nous nous sommes servis de la seconde édition, corrigée et augmentée des annotations du chevalier Ratti; Gênes, 1768. L'on y a joint la continuation de l'ouvrage par le même Ratti; continuation qui forme le second volume, 1769, in-4°. Mérite de ces écrivains, V, 85—165, cités dans toute l'école génoise.

Stato *della chiesa lateranense nell' anno* 1723. Voy. Baldeschi.

Superbi (P. Agostini). *Apparato degli uomini illustri della città di Ferrara*, etc., *ibid.*, 1620, in-4°. V, 47.

T

Taja Agostino. *Descrizione del palazzo apostolico vaticano.* Rome, 1750, in-8°. I, 179, II, 7, et suiv.

Tassi (comte Francesco Maria). *Le vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi.* Bergamo, 1793, 2 vol. in-4°, avec des additions de Ferdinand Caccia, et des notes du comte Carrara, homme de lettres. III, 3, indiqué souvent dans l'école de Bergame.

V

W

Z

FIN DE LA SECONDE TABLE.

TROISIÈME TABLE.

De quelques particularités remarquables.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

Q

R

S

V

U

FIN DE LA TROISIÈME TABLE.



TABLE DES MATIÈRES

DU CINQUIÈME ET DERNIER VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

